میاں محمد شریف

ایم۔ اے (کینٹب)، ڈائرکٹر ادارۂ ثقافت اسلامیہ پاکستان
صدر، پاکستان فلاسفیکل کانگریس
سابق پروفیسر و صدر، شعبۂ فلسفہ و پرو وائس چانسلر
مسلم یونیورسٹی علیگڑھ
صدر، انڈین فلاسوفیکل کانگریس
پرنسپل، اسلامیہ کالج، لاہور و ڈین، شعبۂ فنون
پنجاب یونیورسٹی

★

مجلس ترقئ ادب

۲۔ کلب روڈ۔ لاہور

جمالیات کے تین نظریے

میاں محمدؐ شریف

ایم۔ اے (کینٹب) ڈائرکٹر، ادارۂ ثقافت اسلامیہ پاکستان
صدر، پاکستان فلاسوفیکل کانگریس
سابق پروفیسر و صدر، شعبۂ فلسفہ و پرو وائس چانسلر
مسلم یونیورسٹی، علیگڑھ
صدر انڈین فلاسوفیکل کانگریس
پرنسپل اسلامیہ کالج، لاہور و ڈین، شعبۂ فنون
پنجاب یونیورسٹی

مجلس ترقیٔ ادب
۲۔ کلب روڈ۔ لاہور

جملہ حقوق محفوظ

طبع اول : دسمبر ۱۹۶۳ء

تعداد : ۱۱۰۰

ناشر : سید امتیاز علی تاج ستارۂ امتیاز
ناظم، مجلس ترقی ادب، لاہور

مطبع : جدید اردو ٹائپ پریس، لاہور

مہتمم : مرزا نصیر بیگ

قیمت : سات روپے

اپنی اہلیہ کے نام

پیش لفظ

اس کتاب کے آغاز میں حسن کے بارے میں مختلف مصنفین کی آراء پر مشتمل ایک مختصر تعارف ہے جس کے بعد کتاب کے ''حصہ اول'' میں ارسطو کے نظریۂ المیہ کا تحلیل و تجزیہ کیا گیا ہے اور اس کے ایک ایک پہلو کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس حصے کے تینوں باب دراصل وہ توسیعی خطبات ہیں جو میں نے اکتوبر سے لے کر دسمبر ۱۹۴۳ء تک پنجاب، دھلی اور الٰہ آباد کی یونیورسٹیوں میں بزبان انگریزی دیے تھے۔ ان میں سے پہلا خطبہ کسی حد تک میرے اصل موضوع سے باہر ہے اس لیے میں نے اس میں ان اصحاب کی آراء جاننے کے بعد ہی کچھ کہا ہے جو اس موضوع پر لکھنے کے مجھ سے زیادہ اہل تھے؛ پھر اگر میں نے کوئی حتمی رائے دی ہے تو وہ ان لوگوں کی آراء پر مبنی ہے جنھوں نے ڈرامے کا خالص ادبی نقطۂ نظر سے اس حد تک گہرا مطالعہ کیا ہے جس کی میرے مشاغل نے مجھے اجازت نہ دی۔

اس کتاب کے حصہ دوم کا موضوع ''اظہاریت'' ہے جو موجودہ صدی کا مقبول ترین نظریۂ حسن ہے۔ اس حصے میں پہلے کروچے کے نظریۂ فن کی توضیح و تشریح کی گئی ہے، پھر اس کے مختلف مآخذ بیان کرنے کے بعد ان کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے اور کوشش کی گئی ہے کہ حتی الامکان کوئی پہلو تشنہ نہ رہنے پائے۔

''کروچے کا نظریۂ حسن و اظہار'' میرے اس مقالے کی اضافہ شدہ صورت ہے جو ۱۹۳۱ء میں علیگڑھ مسلم یونیورسٹی کی ریلے سوسائٹی کے لیے لکھا گیا تھا اور اس کا جو حصہ المیے اور طربیے سے متعلق ہے وہ اس توسیعی خطبے کی ترمیم شدہ شکل ہے جو اکتوبر ۱۹۴۳ء

rekhta

میں اسی یونیورسٹی میں دیا گیا تھا۔ اس حصے کے دیگر ابواب ان مقالات پر مشتمل ہیں جو مختلف عنوانوں کے تحت انڈین فلاسوفیکل کانگرس کے سالانہ اجلاس میں پڑھے گئے اور بعد میں "انڈین فلاسوفیکل کوارٹرلی" میں شائع ہوئے۔

حصہ سوم میں میں نے جمالیات اور فنون لطیفہ کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس حصے کے مندرجات کی اصل میرا وہ مقالہ ہے جو ۱۹۴۳ء کے اواخر میں لاہور میں انڈین فلاسوفیکل کانگرس کے اس مذاکرے میں پڑھا گیا جس کا موضوع تھا: "جمال معروضی ہے یا موضوعی؟"

یہ مقالہ انڈین فلاسوفیکل کانگرس کی روداد میں چھپ چکا تھا لیکن بعد ازاں اضافات و ترمیمات کے بعد اسے دوبارہ کتابی صورت میں انگریزی ہی میں شائع کیا گیا۔

اگرچہ یہ کتاب میرے مختلف انگریزی مقالات کے ترجموں پر مشتمل ہے تاہم اس میں یہ امر ملحوظ رکھا گیا ہے کہ موضوعات کی مماثلت کے ساتھ ساتھ تسلسل بھی قائم رہے۔ امید ہے کہ یہ کتاب انتقاد ادبیات اور فلسفے کے اساتذہ اور طلباء کے علاوہ عام قاری کے لیے بھی دل چسپی کا باعث ہوگی۔ اس کتاب کے مختلف موضوعات کے حصوں کا ترجمہ میرے دوستوں اور شاگردوں نے مختلف اوقات میں کیا جن میں سے ڈاکٹر مسعود حسین صاحب، صدر شعبۂ اردو، علیگڑھ مسلم یونیورسٹی، ــــ سید عابد علی عابد صاحب، سابق پرنسپل، دیال سنگھ کالج، لاہور، ــــ طیب حسن صاحب، سینیر لیکچرار، شعبۂ فلسفہ، کراچی یونیورسٹی، اور افتخار احمد صاحب، لیکچرار، شعبہ اردو، اسلامیہ کالج (سول لائنز) لاہور خاص طور پر قابل ذکر ہیں؛ میں ان سب کا تہ دل سے مشکور ہوں۔ پروف ریڈنگ کی زحمت عارف ذبیح صاحب اور مولوی مظہرالاسلام نے اٹھائی ہے جس کے لیے میں ان کا ممنون ہوں۔

لاہور: ۱۵ اگست ۱۹۶۳ء — شریف

فہرست مندرجات

rekhta

معصوم لیکن ارسطو کے ہاں ان دونوں کے لیے کوئی جگہ نہیں—— المیہ شدید جذبات سے پیدا ہو سکتا ہے—— ارسطو کا نظریہ المیے کو ایک ہی ہیرو کے عمل تک محدود کر دیتا ہے لیکن ارسطو سے پہلے المیے اس سے مختلف تھے—— وحدت عمل بھی المیے کے لیے ضروری نہیں—— شیکسپیئر کے المیے چند ارسطاطالیسی اصولوں کو مد نظر رکھتے ہوئے بھی، بعض اہم پہلوؤں سے ان سے انحراف کرتے ہیں—— ارسطو کے معیار پر جدید ڈراما بھی صحیح نہیں اترتا—— خاتمہ ۔

(۲)

المیے کا مقصد : صفحہ ۲۲

ارسطو کے نزدیک المیے کا مقصد رحم اور خوف کے جذبات کی تنقیح ہے—— المیے میں خوف دہشت کی صورت میں نہیں ہوسکتا—— اس لحاظ سے عام زبان کچھ ڈھیلی ہوتی ہے—— لیکن سوال یہ ہے کہ آیا خود خوف ایک المیاتی جذبہ ہے؟—— یہ ایک صورت حال میں براہ راست داخل نہیں ہوتا—— بلکہ بالواسطہ اس میں راہ پاتا ہے—— اور اس وقت بھی یہ ایک ثانوی اور نیم خوف کی شکل میں ہوتا ہے—— رحم المیے کا ایک مخصوص جذبہ ہے—— لیکن تنہا رحم یا رحم اور خوف باہم مل کر المیے کی تمام جذباتی کیفیات پر حاوی نہیں ہو سکتے—— تنقیح—— تاریخی مباحثہ—— تنقیح کی مختلف تعبیرات—— بوطیقا میں اس اصطلاح کی وضاحت نہیں ملتی—— صرف ''سیاسیات'' میں مذکورہ تشریح ہی اس سلسلے میں راہ نمائی کرتی ہے—— اس کی طبی اہمیت کو ارسطو نے بنیادی قرار دیا ہے—— تاہم اس نے اس کی اخلاقی اہمیت کو بھی کلیتاً خارج نہیں کیا—— ارسطو کے نظریۂ تنقیحِ جذبات پر نکتہ چینی—— انسانی ہیجانات ہمیشہ اپنے فطری مقصد کو حاصل نہیں کرسکتے—— ان میں سے بعض کو دماغی خلل میں مبتلا لوگ ہی نہیں بلکہ تندرست اور صحیح افراد بھی دبائے رکھتے ہیں—— یہ دبے ہوئے رجحانات

مرتے نہیں—— وہ ہمارے اندر رکے رہتے ہیں اور خواب، بیداری کے خواب اور فن کے صحت مند اعمال کے ذریعے خارج ہوتے رہتے ہیں—— فن کار کی ذات میں ان کا کام—— جو کچھ عام فن پر صادق آتا ہے، وہی ادبی فن کے لیے بھی صحیح ہے—— دبی ہوئی قوتوں کے اخراج کا ذریعہ مہیا کرکے شاعری ذہنی عوارض کے امکانات کو ختم کر دیتی ہے—— للهذا یہ لازمی طور پر تنقیحی ہے—— تنقیح کا طریق تحلیل نفسی—— تنقیح المیہ نویس کو تسکین بخشتی ہے—— اور سامعین و ناظرین کو بھی—— لیکن ایسا چند شرائط کے تحت ہوتا ہے—— جذبات کی تنقیح بے ساختہ ہوتی ہے للهذا فلسفی کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ وہ فن کار پر حکم چلائے کہ وہ فلاں فلاں جذبات کو ابھارے—— تنقیح جذبات ایک ناقابل انکار حقیقت ہے اور اس حقیقت کو اجاگر کرکے ارسطو نے سائنسی فکر کی ایک عظیم خدمت سر انجام دی ہے—— افلاطون کا یہ نظریہ کہ شاعری جذبات کی آبیاری کرتی ہے، ضمناً تو صحیح ہے لیکن کلیتاً صحیح نہیں—— فن اشتہاؤں کو کمزور ضرور کر دیتا ہے یوں کھردری جذباتیت کو رفع کر دیتا ہے—— تاہم اس سے یہ مراد ہرگز نہیں ہے کہ یہ ان کی حسیّت کو بھی کند کر دیتا ہے—— جذباتیّت اور حسیت میں فرق ۔ وہ مفہوم جس کے اعتبار سے تنقیح جذبات المیے ہی کا ایک وظیفہ ہے ۔

(۳)

المیے کی جنس ۔ نقل : صفحہ ۵۳

اگر ہم المیے کے معنی کو ڈرامے ہی تک محدود رکھیں تب بھی نقل کو اس کی جنس نہیں قرار دیا جاسکتا—— ارسطو اسے ایسا کیوں سمجھتا ہے—— اس کی دلیل ناقص ہے—— فن کے نظریۂ نقل کی تردید میں ہیگل کی پیش کردہ وجوہات—— اس سلسلے میں چند دیگر وجوہات—— فن میں علامتیں استعمال ہوتی ہیں—— اور علامتیں نقل نہیں ہوتیں—— کلیّت

معروض میں باہم تعلق سے پیدا ہوتا ہے — کسی معروض کا خالص ادراک ہمیشہ جمالیاتی تجربے سے قبل نہیں ہوتا — گشتالٹ نفسیات کی اصطلاح میں ان دونوں میں امتیاز — کسی منظر کو حسین منظر میں تبدیل کرنے میں معروض کی حیثیت ایک خوابیدہ شریک کار کی نہیں ہے۔

(۲)

جمالیاتی تجربے کے معروضی پہلو کی خصوصیات — ان خصوصیات کے حامل ارتسامات بعض موضوعی رد عمل پیدا کرتے ہیں — محرّکات اور ردعمل کے باہمی تعلق کی اہمیت — فن میں قبیح اشیاء سے حاصل شدہ لذت — کسی فن پارے میں ان کی سب خصوصیات کی موجودگی لازم نہیں ہے۔

(۳)

جمالیاتی تجربے کے موضوعی اجزاء — احشائی، حرکی اور عضوی احساسات — جذبات کاذبہ — کیف احساس — تصوراتی اور تمثالی مواد — صریح و غیر صریح — متعلقہ تشبیہات، استعارات اور علامات — فن کی ہیات میں جدت — اپنی جدت کے سبب وہ کلّیات کی نقل نہیں ہوتیں۔ حسن کے مشاہدہ و تخلیق میں تمام شخصیت کارفرما ہوتی ہے — ان میں سے ہر ایک صورت میں تمام شخصیت ایک عجیب حالت میں ہوتی ہے — یہ حالت وقوفی ہوتی ہے لیکن اس کا وقوف کسی ٹھوس معروض یا تمثال تک ہی محدود ہوتا ہے — یہ تأثری ہوتی ہے — لیکن اس کا اثر کسی مخصوص جبلت سے متعلق نہیں ہوتا — یہ فعّالی ہوتی ہے لیکن اس کی فعالیّت کسی محرک کے صریح رد عمل یا کسی ایسے بامقصد فعل کی فعالیّت نہیں ہوتی جس کا مقصد بیرون وجدان ہو — ذہن کی یہ کیفیت اسی وقت ممکن ہوتی ہے جب ہیجانات میں توازن ہو — یہ توازن متصادم ہیجانات یا ہیجانات کے مجموعوں کے مابین نہیں ہوتا —

حسن کے مختلف نمونوں میں امتیاز زیادہ تر غالب ہیجان کی نوعیت پر منحصر ہے — دیکارت کا نظریہ — ذہن کی قوت تکمیل ابتدائی جبلتوں سے بہم پہنچتی ہے — ایک طرف بلند پایہ اہل فن اور دوسری طرف نابغۂ زیست و سائینس کے درمیان فرق — فن کار کے اس قدر سریع الحس ہونے کے وجوہ — فن کار اور دیوانہ۔

(۴)

حسین معروضات مادی معروضات سے جدا ہوتے ہیں — حسن معروض کی صفت ثالثہ نہیں بلکہ یہ معروض ثالث کی ایک صفت ہے — تاہم یہ التباسی نہیں — نظریۂ افلاطون پر تنقید — وہ مفہوم جس کی رو سے حسن موضوعی اور کلی ہے — حسین معروضات حقیقت کے اظہار کے لیے زیادہ موزوں ہیں — راہ علم کے تین مراحل — فوق الذہنی وجدان ذہنی ادراک سے زیادہ قابل اعتماد ہے۔

(۵)

مابعد الطبیعیاتی حسن — یہ نہ موضوعی ہے نہ معروضی۔

ضمیمے

(۱)

(۲)

دیباچہ

شاید ہی کوئی شعبہ علم جمالیات سے زیادہ پرکشش و دل پذیر ہو، تاہم اس سے زیادہ پرفریب بھی کوئی علم نہ ہوگا۔ اس کا موضوع —— ماہیت حسن و فن —— مفکروں کے لیے ہمیشہ جاذب توجہ رہا لیکن ان میں سے بعض تو اس کے مطالعے سے مایوس ہو کر رہ گئے اور بعض محض محو حیرت بنے رہے۔ جنھیں اس موضوع پر پوری بصیرت حاصل ہونے کا دعویٰ ہے، ان کے نتائج فکر میں شدید اختلافات پائے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ حسن کی جتنی متنوع تعریفات پیش کی گئی ہیں، اتنی کسی اور شے کی نہیں کی گئیں مثلاً ان تعریفات میں کہا گیا ہے کہ حسن فی نفسہ حقیقت ہے، یہ اشیاء کی ایک صفت ہے، اشیاء یا صفات اشیاء کے باہمی تعلق سے عبارت ہے، زندگی ہے، ذہن ہے، اشیاء خارجی اور ذہن کے ربط باہمی کا نام ہے یا ذہن کی ایک صفت، صلاحیت، وضع یا عمل ہے۔

حسن کی جو صدھا تعریفات پیش کی گئی ہیں، ان کے اصطفاف کی کوشش کی جائے تو ہر ایک کے کچھ خاص پہلو ضرور چھوٹ جائیں گے؛ پھر بھی اگر بغرض اختصار یہ تعریفات متعلقہ نقطہ ہائے نظر کے تحت، مختلف زمروں میں تقسیم کر دی جائیں تو شاید نامناسب نہ ہو۔

حسن کے جس نظریے کو فلسفے کی تاریخ میں سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہوئی، وہ عینی نظریہ ہے۔ اس نظریے کے مطابق حسن عبارت ہے حقیقت مطلق، تصور مطلق، عقل کل (یا عقل خلاق) یا ذات مطلق سے؛ نیز اسے ذات مطلق کی کوئی صفت (مثلاً کمال، عینیت، یک رنگی، آفاقیت، خصوصیت یا عمومیت) اور اس کے ان رنگا رنگ مظاہر کے مترادف قرار دیا گیا ہے جن کا علم تعقل،

احساس یا وجدان کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ اس نظریے کے حامیوں میں افلاطون اور ہیگل کے علاوہ وہ لوگ بھی شامل ہیں جو ان حکما میں سے کسی ایک یا دونوں سے متاثر ہوئے ہیں مثلاً پلاٹینس (Plotinus)، بام گرٹن (Baumgarten)، شیلنگ (Schelling)، کالرج (Coleridge)، شوپنہار (Schopenhauer)، شیلرماخر (Schleiermacher) اور کارلائل (Carlyle) وغیرہ۔[1]

جمالیاتی حقیقت کو اور پہلوؤں سے بھی دیکھا گیا ہے: ڈیوڈ سکاٹ (David Scott) کی رائے میں حسن ایک وجود بے مثال ہے؛ ہچے سن (Hutcheson) اور جان لیئرڈ (John Laird) کا قول یہ ہے کہ یہ اشیاء کی ایک حقیقی صفت ہے جس کا شعور، بقول ہچے سن، حواس خمسہ کی بجائے کسی دوسری حس مخصوص کے ذریعے ہوتا ہے؛ گوئٹے کے نزدیک حسن اشیاء کی معنویت کا نام ہے۔

لیکن حسن کا وہ نظریہ جو پہلے نظریے کی طرح بہت مقبول رہا ہے، ارسطو کا نظریۂ حسن ہے۔ ارسطو کہتا ہے کہ حسن اس تناسب، تنظیم، تخصیص اور عظمت سے عبارت ہے جو فطرت میں موجود ہے اور فن میں بھی فطرت کی نقل کا نام ہے۔ ارسطو نے جو حقیقت پسندانہ موقف اختیار کیا ہے، اسے وٹرووِیس (Vitruvius)، کپلر (Kepler)، بوائلو (Boileau)، پاسکل (Pascal)، ہوگارتھ (Hogarth)، لیسنگ (Lessing)، ہیزلٹ (Hazlitt)، ہے (Hay)، ٹین (Taine)، فوک (Fock) اور دیگر مصنفوں نے مختلف ترمیموں کے ساتھ اپنا لیا ہے۔

چونکہ ارسطو بھی افلاطون کی طرح فن کو فطرت کے آفاقی عناصر (تنظیم، موزونیت، تناسب وغیرہ) کی نقالی قرار دیتا ہے اور افلاطون بھی ارسطو کی طرح موزونیت اور تناسب کو حسن کا عنصر خیال کرتا ہے اس لیے ان فلسفیوں کے نظریات علم الوجود کے اعتبار سے کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہوں، جمالیات کے دائرے میں ان کی ہم رنگی ظاہر ہے۔

ڈائڈرے رو (Diderot) ، فارمے (Formey) ، ہربارٹ (Herbart)، زمرمان (Zimmermann)، ہان سلک (Hanslick) ، زائی سنگ (Zeising) اور فیخنر (Fechner) کے نظریات بھی ارسطو کے نظریے سے بہت مشابہ ہیں ؛ ان کا خیال ہے کہ حسن ، صورت محض اور روابط کی ہم آہنگی پر مشتمل ہوتا ہے - برکلے (Berkeley) کا عقیدہ یہ ہے کہ یہ ان اشیاء کے تناسب اور موزونیت کا نام ہے جو کسی مقصد کی طرف مائل ہوں -

بعض لوگوں نے حسن کی تعریف زندگی اور ذہن کی نسبت سے مشخص کرنا چاہی ہے ؛ اس رجحان کے آثار پلاٹینس (Plotinus) کی تحریروں میں ملتے ہیں - سینٹ ٹامس ایکوی ناس (St. Thomas Aquinas) حسن کی تعریف کرتے ہوئے اظہار زندگی کا خاص طور پر ذکر کرتا ہے ؛ اوپ زومر (Opzoomer) حسن کو اس ہم آہنگی سے تعبیر کرتا ہے جو کسی شے اور اس کے اجزاء کے درمیان ، نیز کسی شے اور اس خیال کے درمیان پائی جائے جسے وہ ظاہر کرتی ہے - ژنگ مان (Jungmann) حسن کو اشیاء اور ذہن تعلق کی باہمی ہم آہنگی قرار دیتا ہے؛ کروساز (Crousaz) کا خیال ہے کہ احساس و خرد سے جو رابطہ اشیاء کا ہوتا ہے ، اس کا نام حسن ہے - لاٹزے (Lotze)، لپس (Lipps) اور ورنون لی (Vernon Lee) کا قول ہے کہ ذہنی اوصاف کو اشیائے خارجی میں منتقل کرنے یا ان سے منسوب کرنے کا نام حسن ہے ؛ اس انتقال اوصاف یا انتساب کی وضاحت لپس (Lipps)، وشر (Vicher) ، باخ (Basch) اور برگساں نے ہم دردی کے لفظ سے کی ہے - فان فلوٹن (Van Vloten) کے خیال میں حسن زندگی کے ارتقائے موزوں سے عبارت ہے ؛ گویا (Guyau) کا خیال ہے کہ حسن وہ حقیقت ہے جو زندگی کے لیے خوش گوار تہیج و تحریک کا باعث ہو- اوئن جونز (Owen Jones) کہتا ہے کہ تسکین آرزو سے جو ذہنی آسودگی پیدا ہوتی ہے ، وہی حسن ہے ؛ ریمزے (Ramsay) ، میکاش

(M'Cosh) اور ڈکی (Dickie) اسے ایک مخصوص جذبہ قرار دیتے ہیں - کلائیو بیل (Clive Bell) کے خیال میں یہ ایک نرالا جذبہ ہے جو کسی شکل معنی خیز کے مشاہدے اور جائزے سے وجود میں آتا ہے - سلی (Sully) کہتا ہے کہ حسن ایک مخصوص خوش گوار جذبہ ہے ؛ موتس کیو (Montesquieu) ، ابراہم ٹکر (Abraham Tucker) ، ٹامس ریڈ (Thomas Reid) ، جارج سٹیورٹ میکنزی (George Stewart Mackenzie) ، سنتایانا (Santayana) ، مارشل (Marshall) ، پورے ماں (M. Porema) وغیرہ حسن اور مسرت کو ہم معنی خیال کرتے ہیں - فرگوسن (Ferguson) کہتا ہے کہ حسن وہ مسرت ہے جو افادے پر مبنی ہو ؛ ایڈمنڈ برک (Edmund Burke) کا خیال ہے کہ یہ وہ مسرت ہے جو صفات حسی کے ایک مخصوص امتزاج سے پیدا ہوتی ہے - ایلیسن (Alison) ، جیفرے (Jefferey) ، ٹامس براؤن (Thomas Brown) ، جون ولسن (John Wilson) ، جوشوا رینلڈز (Joshua Reynolds) ، جیمز مل (James Mill) اور رائمر (Rymer) کہتے ہیں کہ حسن یا معیار حسن تلازم پر مبنی ہوتا ہے - زینوفون (Xenophon) نے سقراط اور ایرسٹیپس (Aristippus) کا جو مکالمہ بیان کیا ہے ، اس کے مطابق سقراط افادیت کو حسن قرار دیتا ہے ؛ افلاطون [بحوالۂ جارجیس (Gorgias)] ، ایڈم سمتھ (Adam Smith) اور ہوم (Home) کا بھی یہی خیال ہے - رچرڈز (Richards) ، اربن (Urban) ، ووڈ (Wood) اور آگڈن (Ogden) کا خیال ہے کہ حسن وہ شے ہے جو تشویقات کے توازن و تناسب میں ممد و معاون ہو- کانٹ (Kant) کہتا ہے کہ یہ عقل اور احساس کے متناسب تعامل کا نام ہے - ولیم ہیملٹن (William Hamilton) کہتا ہے کہ حسن ادراک و تخیل کی برجستہ اور بے تصنع فعالیت کا نام ہے ؛ ینگ (Jung) اسے فعال خیالیہ (Active Fantasy)، شلر (Schiller)، سیلے (Seeley) ، ہربرٹ سپینسر اور کے - گروس (K. Groos) اسے کھیل کہتے ہیں -

گرانٹ ایلن (Grant Allen) اور ملر فرائن‌فیلز (Muller Freienfels) کا عقیدہ ہے کہ جب مہیجات زیادہ سے زیادہ اور ذہن کو تکان کم سے کم محسوس ہو تو حسن وجود میں آتا ہے۔ فان ہارٹ مین (Von Hartmann) اور کانرڈلانگے (Konrad Lange) اسے فریب و فسوں کا لقب دیتے ہیں؛ فرائڈ (Freud) اور اس کے متبعین اسے جنس کی کرشمہ سازی کہتے ہیں۔ جون رسکن (John Ruskin)، ولیم مارس (William Morris)، ٹالسٹائی، لتھابی (Lethaby) اور مڈلٹن مرے (Middleton Murry) کا خیال ہے کہ معاشری اور اخلاق اثرات کو حسن کہتے ہیں؛ ڈارون کے خیال میں حیاتیاتی مقاصد حسن کہلاتے ہیں۔

دانش‌وروں کا ایک اور دبستان فکر حسن کی تعریف اظہار کی نسبت سے مشخص کرتا ہے۔ زینوفون کی تصنیف میمورا بیلیا (*Memora-bilia*, iii. 8) میں یہ بیان ملتا ہے کہ سقراط نے کلائٹو (Clito) کو مخاطب کرتے ہوئے کہا تھا کہ بہترین سنگ تراش وہ ہے جس کے مجسموں سے اس کے کوائف و اعمال ذہنی کا زیادہ سے زیادہ سراغ ملتا ہو۔ سینٹ ٹامس اکوی ناس زندگی کے اظہار کو حسن کا ایک جزو لازم تصور کرتا ہے؛ ویکو (Vico)، کروچے (Croce)، کیرٹ (Carritt)، کالنگ‌ووڈ (Collingwood) اور بہت بڑی حد تک ورئن (Veron) کی بھی رائے یہ ہے کہ حسن یا فن اظہار ہی کا دوسرا نام ہے: بوزین‌کیٹ (Bosanquet) اظہار کے ساتھ لذت اور ہیئت کو شامل کرکے حسین کا تصور قائم کرتا ہے۔ الیگزینڈر (Alexander) کہتا ہے کہ حسن یا فن تعمیری جبلت کے اظہار پر مشتمل ہے۔ ابر کرومبی (Abercrombie) کے خیال میں معنی خیز اور مربوط تجربات کا اظہار حسن ہے؛ میکڈوول (McDowall) کا خیال ہے کہ حسن بیش تر روابط جنسی کے اظہار میں پایا جاتا ہے۔

جمالیات میں جو مختلف نظریے رائج ہیں، اُن کا یہ اجمالی سا خاکہ ہے جو لازماً نامکمل ہوگا۔ مجھے اعتراف ہے کہ میں نے اختصار کو ملحوظ رکھتے ہوئے مختلف مفکروں کی تعریفات حسن کو کافی آزادانہ انداز میں پیش کیا ہے لیکن ظاہر ہے ان تعریفات کو انتہائی سادہ صورت میں پیش کرنے سے میری مراد یہ نہیں ہے کہ انہیں من و عن تسلیم کرلیا جائے۔ بعض مفکروں نے دو یا اس سے زیادہ نقطہ ہائے نظر کے امتزاج پر اپنے نظریے کی بنا رکھی ہے؛ اسی طرح اگرچہ بعض دانش وروں کو ایک مکتبۂ فکر سے متعلق دکھایا گیا ہے تاہم جہاں تک جزئیات کا تعلق ہے، ان میں شدید اختلاف پایا جاتا ہے۔

بہرحال موضوع کے اس سرسری جائزے سے یہ تو ظاہر ہو ہی گیا ہوگا کہ جمالیات کے دائرے میں کتنے مختلف اور متضاد نظریات ملتے ہیں۔ مقالہ اول میں ارسطو کے نظریۂ المیہ کے ساتھ ساتھ اس کے نظریۂ حسن کی بھی توضیح اور تنقید کی گئی ہے؛ دوسرے مقالے کا دائرہ ان مختلف نظریات میں سے ایک خاص نظریے کی تشریح و تنقید تک محدود ہے جو دور حاضر کا مقبول ترین نظریہ ہے؛ بالفاظ دیگر دوسرے مقالے کا موضوع کروچے کا نظریۂ اظہاریت ہے کیوں کہ وہی اس نظریے کا سب سے زیادہ اہم اور با اثر نمائندہ ہے۔ اس باب میں میں نے جمالیات کے متعدد نظریوں میں سے صرف دو نظریات کا انتخاب اس لیے کیا ہے کہ اس کتاب کی حدود کو مد نظر رکھتے ہوئے، صرف ان ہی دو کا تفصیلی مطالعہ زیادہ سودمند اور نتیجہ خیز ثابت ہوگا نہ یہ کہ بہت سے نظریات پر اچٹتی سی نظر ڈالتے ہوئے گزریں اور آخر میں کورے کے کورے رہ جائیں۔

اگرچہ اس تنقیدی جائزے کے دوران میں قارئین کو مختلف موضوعات کے متعلق میری ذاتی رائے کا کچھ نہ کچھ اندازہ ہو جائے گا لیکن میں نے اپنا نظریۂ حسن تیسرے مقالے میں قدرے وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے۔

rekhta

پہلے مقالے کا موضوع حقیقت پسندوں کا بنیادی نظریہ ہے جس کا سب سے بڑا نمائندہ ارسطو ہے، دوسرے مقالے کا موضوع اظہار ہے جس کی نمائندگی کروچے کرتا ہے، تیسرے مقالے میں میں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے؛ میرے نزدیک حسن حقیقت اور اظہار کے امتزاج کی ایک مخصوص صفت کا نام ہے۔

جمالیات کے تین نظریے

rekhta

حصہ اوّل

ارسطو کا نظریۂ المیہ

(۱)

المیہ میں عمل کا مقام

ارسطو کے بوطیقا (Poetics) والے نظریۂ المیہ سے بڑھ کر تاریخ ادب کو شاید ہی کسی دوسرے نظریے نے متاثر کیا ہو ؛ قابل ذکر بات یہ ہے کہ دو ہزار سال سے زیادہ زمانہ گزر جانے پر بھی اس کے اثرات بدستور قائم ہیں ، آج بھی اس کی اکثر باتوں کو نظری اور عملی دونوں طور پر تسلیم کیا جاتا ہے ۔ اگرچہ کچھ زیادہ لوگ لیسنگ (Lessing) کے اس قول کی تائید نہ کریں گے کہ ارسطو ادب کے نقاد کی حیثیت سے اقلیدس کی مبادیات کی طرح حکمی اور اٹل ہے تاہم ایسے بہت سے نکلیں گے جو ہملٹن فائف[1] (Hamilton Fyfe) کی طرح سینٹسبری (Saintsbury) کا یہ قول دہرائیں گے کہ جو شخص بھی نقاد بننا چاہتا ہے اُس کے لیے ارسطو کا مطالعہ از بس ضروری ہے ، اسے نظر انداز کر دینا ناقابل تلافی نقصان کا موجب ہوگا لیکن اس کے باوجود ارسطو کے نظریے کو نئے سرے سے پرکھا جا سکتا ہے کیوں کہ فکر انسانی کا کوئی پہلو بھی اتنا صحیح اور حتمی نہیں ہوتا کہ اس کا تنقیدی جائزہ لینے کی ضرورت نہ رہے ۔

ارسطو نے المیہ کی تعریف حسب ذیل کی ہے :

"المیہ نقل ہے ایک ایسے عمل کی جو اہم ، مہتم بالشان اور مکمل ہو ، جس کی زبان ایسے مسرت بخش لوازم سے مزین ہو جو اس کے مختلف حصوں میں مختلف طور پر نمایاں کیے گئے ہوں ، جس کا طریقۂ اظہار بیانیہ ہونے کی بجائے ڈرامائی ہو ، جس میں واقعات اس طرح پیش کیے گئے ہوں کہ خوف اور رحم کے جذبات ابھریں اور اس طرح اُن کی صحت اور اصلاح (Catharsis) ہو جائے"[2]

المیہ کی یہ تعریف فنون لطیفہ کے بارے میں ارسطو کے نظریۂ نقل پر مبنی ہے ؛ اس تعریف میں نقل کو المیے کی جنس قرار دیا گیا ہے اور اس کی فصل چار عناصر پر مشتمل ہے :

(۱) ذرائع ، (۲) انداز ، (۳) موضوع ، (۴) مقصد نقل ۔

مستعمل ذرائع وہ الفاظ ہیں جو کسی خیال کی ترجمانی کرتے ہوں اور جو وزن ، آہنگ ، نغمہ اور سنگیت جیسے مسرت بخش لوازم سے مزین ہوں ۔

المیے کا انداز نمائشی ہوتا ہے جو عجیب و غریب مناظر ، زرق و برق لباس اور شان دار آرائش کے ذریعے پیدا کیا جاتا ہے ؛ یہ انداز ڈرامائی ہوتا ہے یعنی اداکار کہانی کو اس طرح پیش کرتے ہیں گویا تمام واقعات خود انھیں پر بیت رہے ہیں ۔

نقل کا موضوع وہی کچھ ہے جو پلاٹ میں ہوتا ہے ، اسی کو عمل کہتے ہیں ؛ یہ مربوط واقعات کا ایک سلسلہ ہوتا ہے ، سنجیدہ اور مناسب طوالت لیے ہوئے ، نہ تو اتنا زیادہ طویل اور نہ اتنا مختصر کہ فہم و ادراک ہی میں نہ آسکے بلکہ مجموعی حیثیت سے قابل فہم اور فی نفسہ مکمل اور جیسا کہ بعد کی تفصیلی شرح میں بتایا گیا ہے ، اس کے عناصر ہیں :

(۱) انقلاب (یعنی ایک حالت سے اس کی مخالف حالت میں ناگہان تبدیلی) ، (۲) الجھاؤ (حرکت ، آغاز داستان سے تغیر ناگہانی تک) ، (۳) انتشار (حرکت تغیر سے خاتمے تک) اور (۴) دریافت (یعنی ناگہانی تعارف) ؛ اس میں خوشحالی سے بدحالی کی طرف ابتلاء ہوتا ہے جس کا باعث کوئی برائی یا کج خلقی نہیں بلکہ فیصلے کی فروگزاشت ہوتی ہے

rekhta

اور جو غالباً یا لازماً ایسے خاص قسم کے انسانوں کی سیرت سے پیدا ہوتی ہے جو نہ تو بہت نمایاں طور پر نیک اور منصف ہوتے ہیں اور نہ حد سے زیادہ برے بلکہ ہماری طرح عام آدمی ہوتے ہیں یا ہم سے کسی قدر بہتر لیکن بدتر نہیں اور جو بڑی شہرت اور جاہ کے مالک بھی ہوتے ہیں۔

المیہ کا مقصد خوف اور رحم کے جذبات کی اصلاح کے ذریعے مسرت و سکون بہم پہنچانا ہے؛ رحم کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ وہ ایک جذبہ ہے جو غیر مستوجب بدبختی کو دیکھ کر متحرک ہوتا ہے اور خوف کے متعلق یہ بتایا گیا ہے کہ یہ کسی ایسے شخص کی بدبختی پر بیدار ہوتا ہے جو ہم ہی جیسا ہو۔

فصل کے ان عناصر اور پہلوؤں میں عمل کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے، اس کے بعد سیرت کو، اس کے بعد خیال کو اور سب سے کم منظر کو۔

ارسطو نے المیے کی جو تعریف کی ہے اس میں سے اس نے تمام توضیحی بیانات کے باوجود المیے کو فن کی ایک شکل کی حیثیت سے نہیں لیا بلکہ ایک خاص قسم کے المیے یعنی محض ڈرامائی المیے کو مد نظر رکھا ہے۔ حقیقت میں المیہ فن کی ایک شکل ہے اور اس حیثیت سے تمام فنون اس کے حامل ہو سکتے ہیں؛ مزید براں ہر قسم کے المیہ ڈرامے بھی اس کا مقصود نہیں بلکہ صرف وہ ڈرامے جنھیں عملی کہا جا سکتا ہے، ان میں سے بھی صرف وہی جنھیں وہ خود بہترین المیہ ڈرامے تصور کرتا ہے۔ اسے اس سے بحث نہیں کہ المیہ فی نفسہ کیا ہے بلکہ اسے کیسا ہونا چاہیے۔ "بہترین المیہ"، "المیے کی بہترین شکل"، اس قسم کے فقروں سے صاف ظاہر ہے کہ اسے نفس المیہ سے کوئی مطلب نہیں، اس کے پیش نظر صرف وہ مثالی المیہ ہے جس کا نمونہ اسے سوفوکلیز (Sophocles) کی ایڈی پس (Oedipus) میں ملتا تھا؛ اس کے لیے المیے کی اصل اتنی اہم نہیں جتنی کہ اس کی اعلیٰ ترین شکل۔[3]

اعلیٰ ترین المیے کی تعریف کے طور پر یہ تعریف نہایت عمدہ تخیل پر مبنی ہے اور اس نے نظری اور عملی ہر دو لحاظ سے المیہ ڈرامے پر ارسطو کے وقت سے لے کر اس وقت تک بہت گہرا اثر ڈالا ہے لیکن صحیح جمالیاتی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس نے المیے کو نہایت تنگ دائرے میں محدود کر دیا ہے۔ جمالیاتی اعتبار سے فن کار کو اس بات کی اجازت ہے کہ وہ اپنے ذاتی تجربات کی روشنی میں لفظ، صوت، رنگ، سنگ اور حرکات جسمانی میں سے کسی کو بھی المیاتی زندگی کے مشاہدے کے اظہار کا ذریعہ بنائے؛ پھر یہ کہ ذریعۂ اظہار، وزن اور حرکت بھی ہو سکتے ہیں جیسا کہ المیہ رقص میں، آہنگ و رنگ بھی جیسا کہ المیہ مصوری میں اور آہنگ، وزن اور آواز تینوں کا امتزاج بھی جیسا کہ موسیقی میں ہوتا ہے اور وزن یا وزن سے عاری زبان بھی جیسا کہ اکثر نثری ڈراموں میں پایا جاتا ہے۔ لہٰذا اگر یہ نقطۂ نظر صحیح ہے تو نہ تو المیے کے لیے ڈرامائی ہیئت ضروری ہے اور نہ لوازم سہ گانہ یعنی زبان، موسیقیت اور موزونیت کا ہونا ضروری ہے اور نہ اس امر کی حاجت باقی رہتی ہے کہ انھیں "فرداً فرداً یکے بعد دیگرے" لایا جائے؛ لہٰذا المیہ محض ڈرامہ ہی نہیں، یہ اپنے انداز کے لحاظ سے ڈرامائی بھی ہو سکتا ہے اور بیانیہ بھی اور جیسا کہ میں نے پیشتر کہا ہے، اس میں بطور ذرائع لفظوں کے علاوہ دوسرے علائم بھی استعمال کیے جا سکتے ہیں۔ یہ ڈرامائی ہو سکتا ہے جیسا کہ بالعموم ہوتا ہے لیکن یہ نظم، رزمیہ، افسانہ، ناول، رقص، نغمہ یا نقاشی کوئی بھی صورت اختیار کر سکتا ہے بلکہ نظری طور پر یہ بھی ناممکن نہیں کہ یہ مجسموں کے ایک سلسلے کی شکل میں پیش کیا جا سکے۔ فن کی ہر وہ صورت جو حرکی ہو، اپنے اندر المیے کی تخلیق کی گنجائش رکھتی ہے؛ جو فن جتنا حرکی ہوگا، المیے کے لیے اتنا ہی موزوں ہوگا۔ نقاشی اور سنگ تراشی چونکہ سب سے کم حرکی فنون ہیں اس لیے المیے کے لیے سب سے کم موزوں ہیں، ان میں حرکت کا

حساس صرف مصنوعی طریقے پر تصویروں یا مجسموں کے مرتب سلسلے
کے ذریعے ہی پیدا کیا جا سکتا ہے ؛ یہی وجہ ہے کہ عملی طور پر
سنگ تراشی کو تو شاید کبھی نہیں اور مصوری کو محض شاذ و نادر المیے
کے اظہار کا ذریعہ بنایا گیا ہے۔ بعض تصویروں سے جن میں حضرت عیسیٰ[۴]
کے مصلوب ہونے کی منظر کشی کی گئی ہے اور مائیکل اینجیلو کے بعض
مجسموں سے المیہ کیفیتیں تو جھلکتی ہیں لیکن وہ المیے کی تدریجی تکمیل
کو ظاہر نہیں کر پاتیں کیوں کہ اس کے لیے ایک معینہ عرصہ درکار
ہوتا ہے۔ پس المیہ شاعری کی کوئی قسم نہیں بلکہ فن کی ایک شکل
ہے جو اپنے اظہار کے لیے کوئی بھی ذریعہ اختیار کر سکتی ہے اور اس
کے اسالیب و ذرائع ارسطو کے مقررہ اسالیب و ذرائع سے بالکل مختلف
بھی ہو سکتے ہیں۔

لیکن اگر ہم المیے سے اس کا محدود مفہوم یعنی محض ڈراما مراد
لیں تو بھی یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس کے موضوع کی صحیح
نوعیت کیا ہے ؟ ہمیں بتایا جاتا ہے کہ یہ عمل ہے اور یہ عمل ان
کرداروں سے سر زد ہونا چاہیے جو شہرت اور ثروت کے حامل ہوں
لیکن المیے کے لیے یہ ضروری نہیں کہ عمل ہی پر مشتمل ہو اور عمل
بھی صرف اسی قسم کے کرداروں سے منسوب ہو۔ المیہ ڈرامے اس سے
مختلف نوعیت کے بھی لکھے جا سکتے ہیں اور لکھے گئے ہیں ، خود
ارسطو اس بات کو تسلیم کرتا ہے ؛ فرق صرف یہ ہے کہ اس کے خیال
میں المیے کی مختلف قسموں کے فرق محض اس کے مختلف حصص مثلاً
انقلاب ، دریافت ، ابتلا ، سیرت یا منظر وغیرہ پر زور دینے سے پیدا
ہوتے ہیں[۲] لیکن حقیقت میں یہ اختلافات اس سے زیادہ بنیادی بھی
ہو سکتے ہیں۔ بہت ممکن ہے کہ کوئی فن کار کسی بھی حیثیت
کے افراد کے طبعی رجحانات سے پیدا شدہ ان تنازعات کی خرابی سے متاثر
ہو جائے جو ان میں سے کسی ایک یا زیادہ کو تباہی و بربادی تک
لے جائیں ؛ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس کی نگاہ میں کسی فرد کے مختلف

جذبات کی کشمکش ہی اس کی تباہی کا خاص سبب ہو ، ایسا بھی
ہو سکتا ہے کہ خرابی کردار کی سیرت میں نظر نہ آئے بلکہ اس کے
ماحول میں پائی جائے جو اسے حوادث کے ایسے دوراہے پر لا کھڑا
کر دے جہاں بہرصورت اس کی تباہی یقینی ہو یا پھر فن کار کی رائے میں
کوئی ایسی خرابی خود سماجی نظام ہی میں مضمر ہو جو کسی جماعت
کی جماعت کو تباہی کی طرف لے جائے ، یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس کے
نزدیک ساری کائنات ہی انسان کی کوششوں اور اس کے اقدار و مقاصد
کی شکست و ریخت کے درپے ہے ؛ اس طرح خانگی زندگی کے المیے ہو
سکتے ہیں — شخصیت کا المیہ ہو سکتا ہے ، واقعات کا المیہ ہو سکتا ہے ،
سماجی زندگی کا المیہ بھی ہو سکتا ہے اور مجموعی حیثیت سے پوری حیات
انسانی بھی اس کا موضوع بن سکتی ہے اور یہ المیے ڈرامے کی شکل میں
بھی پیش کیے جا سکتے ہیں ، ناول کی شکل میں بھی ، رزمیہ نظم کی شکل
میں بھی اور افسانے اور رقص و سرود اور تصاویر اور مجسموں کی ترتیب
کی صورت میں بھی۔

عمل کے متعلق ارسطو کا کہنا یہ ہے کہ وہ ایسے واقعات پر
مشتمل ہونا چاہیے جو کسی شخص کو خوش حالی سے بد حالی کی طرف
لے جاتے ہیں لیکن ہماری رائے میں یہ ضروری نہیں کہ ہمیشہ ایسا ہی
ہو۔ واقعات کا بہاؤ بد سے بدتر حالت یا ایک مصیبت سے عظیم تر
مصیبت کی طرف بھی ہو سکتا ہے جیسا کہ ایس کی لس (Aeschylus)
کے تمام ناٹکوں میں پایا جاتا ہے ؛ یہ بہاؤ مخروطی شکل بھی اختیار کر
سکتا ہے یعنی پہلے ایک صعودی حرکت جو انتہائی نقطۂ عروج تک پہنچ
جاتی ہے اور اس کے بعد یک لخت زوال آتا ہے ، اس کی مثال از منۂ وسطیٰ
کے مظلوم المیوں اور عہد الزبیتھ کے ناٹکوں میں ملتی ہے۔ شیکسپیئر کے
ڈراموں میں آخرالذکر حرکت کی مثال میکبتھ (Macbeth) ، کاریولینس
(Coriolanus) ، رومیو اور جیولیٹ (Romeo and Juliet) وغیرہ میں
پائی جاتی ہے۔[۵]

ارسطو کے یہ نظریات کہ المیے میں عمل کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اور عمل بھی ایسا جو ایک عام یا اس سے کسی قدر بہتر کردار سے سرزد ہو، اس میں معصوم شخصیتوں کو مصائب کا شکار ہوتے نہ دکھایا جائے اور اس کی بنیاد معصیت کی بجائے "فیصلے کی لغزش" پر ہونی چاہیے۔ یہ سارے اصول محض اس کے مثالی المیے پر صادق آتے ہیں، ہر قسم کے المیے پر نہیں؛ دراصل اس کے پیش نظر صرف المیہ ناٹک کی مثالی یا اعلیٰ ترین صورت تھی نہ کہ المیاتی تخلیق کی حقیقت، سچ تو یہ ہے کہ خود ارسطو کے علم میں جو یونانی المیے تھے، وہ بھی اس کے کڑے اصولوں پر پورے نہیں اترتے۔ اگر بغور دیکھا جائے تو ایس کی لس کا پرومی تھیئس ونکٹس (Promethus Vinctus)، سوفو کلیز (Sophocles) کا فلو کٹے ٹیس (Philoctetes)، شیکسپیئر کا ہیملٹ (Hamlet) اور میٹرلنک (Maeterlink) کا لا ان تیریرر (L'Interieur) عمل کے ڈرامے نہیں کہے جا سکتے؛ اگر ذہنی افکار اور مکالموں کو عمل قرار دیا جائے تو خیر ورنہ ان میں عمل تقریباً مفقود ہے لیکن ارسطو کے ایک طرف خیال اور اس کے آلۂ کار زبان اور دوسری طرف عمل کے مابین صاف صاف امتیاز قائم کر دینے کے بعد اس تعبیر کی کوئی گنجائش نہیں رہتی۔ ارسطو کی تعریف کے دوسرے اجزا کی رو سے ایس کی لس کے تمام ناٹک المیے کے زمرے سے خارج ہو جاتے ہیں؛ وہ کرداروں کے المیے نہیں، ان میں کردار کے ارتقا کی تفصیلات نہیں ملتیں اور کردار اور حالات کے تصادم سے کوئی عمل برآمد نہیں ہوتا، نہ عمل کسی "فیصلے کی لغزش" سے پیدا ہوتا ہے بلکہ اس کی تخلیق کسی بہت بڑے گناہ سے ہوتی ہے مثلاً اس کا ہیرو اگامیم نان (Agamemnon) جیسا کہ ہمیں دکھایا گیا ہے، ایک ایسے زبردست فاسقانہ رحجان کا مجسمہ ہے جس کے باعث بالآخر وہ تباہی سے دو چار ہوتا ہے؛ علاوہ ازیں وہ ایک عام یا خوش حال انسان بھی نہیں ہے، ابتدا ہی سے وہ ایک مخصوص آدمی معلوم ہوتا ہے۔[۶]

اسی طرح یوری پی ڈیز (Euripides) کے سب نہیں تو بیشتر المیہ ڈرامے ارسطو کے معیار پر پورے نہیں اترتے۔ ارسطو کہتا ہے کہ ہیرو کو ولی صفت نہ ہونا چاہیے کیوں کہ اس صورت میں ہیرو کے زوال سے طبیعت میں تنفر پیدا ہوگا، اسے نرا بدمعاش بھی نہ ہونا چاہیے ورنہ اس کی تباہی موجب تسکین تو ضرور ہوگی لیکن ہم دردی کے جذبات نہیں ابھریں گے لہٰذا اس کو ایک عام انسان ہونا چاہیے—— خیر و شر کا مجموعہ جس میں خیر کا عنصر قدرے زیادہ ہو اور جسے فیصلے کی لغزش کی وجہ سے تباہی کا شکار ہونا پڑے لیکن پن تھی اس (Pentheus) کے سوا یوری پی ڈیز (Euripides) کا ایک بھی ہیرو اس تعریف کا مصداق نہیں، اس کی ای لیک ٹرا (Electra) سراپا بدی ہے، اس کی سیرت میں ایک بھی روشن پہلو نہیں ملتا، آوریس ٹیس (Orestes) کو بھی کسی طرح عام کردار نہیں کہا جا سکتا۔ یہی حال ہیربکلی ٹس کا ہے، اس کی میڈیا اگرچہ بدی کا مجسمہ تو نہیں تاہم اس کے یہ اوصاف کہ اسے اپنے بچوں سے اور جیسن جیسے شخص سے محبت ہے، ان ننگ انسانیت جرائم کے مقابلے میں جو اس سے سر زد ہوتے ہیں، کوئی حقیقت نہیں رکھتے؛ بہرحال وہ ارسطو کے خیال کے مطابق نہ ہم جیسی ہے یعنی نہ عام انسانوں کی طرح ایسی ہے کہ "غیر معمولی طور پر نیک نہ ہو" اور نہ "عام معیار سے ذرا بہتر"، وہ انتہائی ظالم، سنگ دل، مغلوب الغیض اور ہیبت ناک سفاکہ ہے۔

ارسطو کے معیار پر پرکھیے تو یوری پی ڈیز (Europides) کے ان ہیرو اور ہیروئن میں سے کوئی بھی ارسطو کے المیاتی پیمانے پر صحیح نہیں اترتا لیکن اس کے باوجود وہ یوری پی ڈیز کو "شعراء میں بہترین المیہ نگار" قرار دیتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ المیہ میں "انتہائی برے" ہیروؤں کی بھی گنجائش ہے لیکن جب وہ اس میں پیش کیے جاتے ہیں تو دوسرے بے گناہ کرداروں کو نا سزا مصائب کا شکار بنا کر المیے کا اثر قائم

ر کھا جاتا ہے۔ ہیرو جس حد تک مصائب کا سزاوار ہوگا، اسی نسبت سے
ایک اچھے المیہ ڈرامے کے دوسرے کردار ان مصائب کے کم مستحق
ہوں گے؛ ہیرو کی وجہ سے رحم کے عناصر میں جتنی کمی رہ جاتی ہے، دوسرے
کرداروں میں ان کی زیادتی دکھا کر اس کی تلافی کر دی جاتی ہے۔
جس ڈرامے کا ہیرو انتہائی درجے کا بدمعاش ہو اس میں مصائب کی زد
اکثر ان کرداروں پر پڑتی ہے جو نسبتاً معصوم ہوتے ہیں۔

ارسطو نے نہ تو اس قسم کے ہیروؤں کی اجازت دی ہے اور نہ اس
قسم کے مظلوموں کی کیوں کہ اول الذکر میں عدم استحقاق کی بغایت
کمی اور آخرالذکر میں اس کی انتہائی زیادتی پائی جاتی ہے؛ نیز اس کے
نزدیک اول الذکر کا دکھ رحم کے جذبے کو ابھارتا نہیں اور آخرالذکر
کی ابتلا ہیجان آفرین ہوتی ہے۔ یہ درست ہے کہ واجب اذیت پر
رحم نہیں آتا اگرچہ خود ارسطو معترف ہے کہ یہ ''انسانی جذبے''
کی محرک ضرور ہے لیکن معصوم کے مصائب انتہائی ترحم انگیز
ہوتے ہیں۔ رحم وہ جذبہ ہے ''جو کسی ناروا مصیبت کے مشاہدے سے
برانگیختہ ہوتا ہے''؛ چونکہ معصوم اور نیک افراد کے مصائب انتہائی
ناروا ہوتے ہیں اس لیے وہ بغایت ترحم انگیز بھی ہوتے ہیں گو ساتھ
ہی ساتھ طبیعت میں تنفر بھی پیدا کرتے ہیں لیکن تنفر کا یہ احساس
رحم کے جذبے سے مغلوب ہو کر بہت حد تک زائل ہو جاتا ہے۔ یہاں
ارسطو کا نظریۂ اوسط و اعتدال کام نہیں آتا بلکہ انتہاؤں کے اجتماع سے
فن کارانہ توازن حاصل کیا جاتا ہے اور اس طرح رحم کو جو المیے کی
سب سے بڑی خصوصیت ہے، نہ صرف محفوظ بلکہ بدرجہ اتم برقرار
رکھا جاتا ہے۔

علاوہ ازیں تنفر کے اس عنصر کو شاعرانہ انصاف سے بھی دور
کیا جاتا ہے جس کے تحت خود بد کردار ہیرو مصائب کا شکار ہوتے
ہیں اور اس طرح ناظرین کے جذبۂ تنفر کو آہستہ آہستہ کم کرکے
ختم کر دیا جاتا ہے اور آخر میں المیہ جذبے کی اصلاح سے وہ دمک

پیدا ہو جاتی ہے جس کی پرسکون روشنی میں ہم ناٹک کے اختتام پر
تھوڑی دیر کے لیے اطمینان محسوس کرتے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ یہ کیفیت تبھی پیدا ہوتی ہے جب ناٹک
میں المیہ عامل اور المیہ معمول دونوں ہوں اور عامل بجا طور پر سزا
پائے مگر جب عامل معقول سزا پانے کے باوجود آخر میں چھوڑ دیا
جائے جیسا کہ یوری پی ڈیز کے ڈراموں میں میڈیا کی مثال ہے تو صورت
حال دیگر ہوتی ہے لیکن اس قسم کے پلاٹ میں بھی بے گناہ کا قتل
ضروری نہیں کہ نفرت کے جذبات کو ابھارے کیوں کہ یہ ممکن ہے کہ
یہاں عامل محض نمائشی ہو، حقیقی عامل نہ ہو۔ میڈیا کی حیثیت
دراصل المیہ عامل کی نہیں، وہ خود المیہ معمول ہے، وہ بے لگام،
جنون خیز اور ہلاکت آفرین جذبات کا شکار ہے، اس کے فعل اس کے خود
اختیاری نہیں بلکہ وہ ان قوتوں کے زیر اثر اس سے سر زد ہوتے ہیں جن
کے ہاتھوں میں وہ ایک بے بس آلۂ تخریب بنی ہوئی ہے؛ ایک
گنہگار قاتلہ ہوتے ہوئے بھی وہ ہمارے جذبۂ رحم کو صرف اس لیے ہی
نہیں اکساتی کہ وہ ایک وفادار رفیقۂ حیات ہے اور جیسن کی بے وفائی
کا شکار ہے بلکہ خاص طور پر اس لیے کہ وہ عشق اور انتقام کی دیویوں
ایفرو ڈائی ٹی (Aphrodite) اور آرٹیمس (Artemis) کا بھی شکار بنی ہوئی
ہے، وہ اس لیے قابل رحم ہے کہ اس کی شخصیت کی بے بسی میں
اور اس کے باعث اس قدر انسانی زندگی اور اتنی قدریں برباد ہو جاتی
ہیں۔ رحم محض اسی بنا پر پیدا نہیں ہوتا کہ اس کے لیے ایک ترحم
انگیز موقع موجود ہو، یہ اس لیے بھی ابھرتا ہے اور شاید یہی اس کا
بنیادی سبب ہے کہ ہم میں رحم کا جذبہ موجود ہے؛ رحم کی اولین شرط
ہمدردی اور شفقت کے وہ فطری احساسات ہیں جو فن کار اور مفکر میں
پائے جاتے ہیں۔ کسی نہ کسی حد تک ہم سب کو فطرت نے یہ
احساسات ودیعت کیے ہیں لیکن ہم کسی واقعے سے متاثر ہوتے ہیں
یا نہیں، اس کا انحصار ہمارے عام نظریۂ زندگی پر ہوتا ہے۔ ایک شخص

کو کسی غریب آدمی سے اس کے افلاس کی بنا پر ہمدردی ہوسکتی
ہے، ایک دوسرے شخص میں ممکن ہے اس قسم کا کوئی جذبہ پیدا نہ
ہو اور یہ خیال کہ اس بھکاری کو اپنی روزی کمانے کے لیے کوئی
کام کرنا چاہیے، اس کی بے التفاقی کا باعث ہو جائے؛ ایک ہی قسم کا
واقعہ مختلف اشخاص کو نہ صرف ان کی طبیعت کے اختلاف بلکہ تربیت
کے فرق کے سبب بھی مختلف طور پر متاثر کر سکتا ہے۔ ارسطو کے لیے
ایسے کردار کے مصائب جس میں نیکی کی نسبت بدی زیادہ ہو، لائق
ہمدردی ہیں اور اس کے مصائب جو محض نیک ہو، نفرت آفرین لیکن
یوری پی ڈیز کے نزدیک دونوں جذبۂ رحم کو ابھارتے ہیں؛ آیا میڈیا
کا عمل جذبۂ رحم کو برانگیختہ کرتا ہے یا نہیں، اس کا انحصار زیادہ تر
کسی شخص کے نظریۂ زندگی پر ہوگا۔ ارسطو ایک خاص ما بعد الطبیعاتی
نظریے کا حامل ہے، اسے یقین ہے کہ اس کائنات کا ایک اخلاقی نظام اور
ایک اخلاقی مقصد ہے اور اشیاء کی بنیادی فطرت میں کوئی خرابی موجود
نہیں۔ جو اشخاص اس نظریۂ زندگی کے حامی ہیں، وہ مشکل سے میڈیا
کو قابل رحم سمجھ سکتے ہیں لیکن یوری پی ڈیز کا نقطۂ نظر یہ نہیں؛
اسے حیات انسانی سے ہمدردی ہے اور اس کے اس جذبے کا اظہار
میڈیا کے تصور اور اس تباہی کی صورت میں ہوتا ہے جو وہ دوسروں
پر لاتی ہے۔ اس کی تنقید کا مقصد میڈیا کے کردار یا اعمال کے کھوٹے پن
کو دکھانا نہیں، اس کا ہدف وہ جبرو استبداد ہے جو مرد عورت پر
کرتا ہے اور جو یونانی وحشی اقوام کے ساتھ روا رکھتے تھے
لیکن اس کی تنقید کا خاص نشانہ ایک ایسی شے ہے جو ان سے بڑی،
زبردست ہمہ گیر اور ان سب سے ماوراء ہے؛ وہ ایک متشکک کی طرح
فطرت کی ان اندھی طاقتوں کو اپنی تنقید کا ہدف بناتا ہے جو بے لگام
ہو کر انتہائی تباہی مچاتی ہیں بلکہ اس کی تنقید کا وار اس مذہب
پر بھی پڑتا ہے جو ان طاقتوں کو تقدیس کا جامہ پہنا کر ان کی
پرستش کو انسانی فرض قرار دیتا ہے۔ میڈیا کے ہاتھوں بے گناہ کے

قتل پر جو نفرت آمیز ہیجان ہمارے دل میں پیدا ہوتا ہے، اس کی
شدت کافی حد تک کم ہو جاتی ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ
خود ان مجہول طاقتوں کا شکار ہو کر ان کے ہاتھوں میں ایک
کٹھ پتلی بنی ہوئی ہے جو اسے اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتے ہیں۔

لیکن ایک ایسا ڈرامہ جس میں بے گناہ کی مصیبت نمایاں ہو،
مذکورہ بالا دو خصوصیات (یعنی المیہ اداکار کے کیف کردار تک
پہنچنے یا محض بظاہر وہاں پہنچنے) کے فقدان کے باوجود المیہ کے مرتبے سے
نہیں گر جاتا؛ مانا کہ یہ ادنیٰ درجے کا المیہ بن جاتا ہے لیکن پھر
بھی المیہ ہی رہتا ہے کیوں کہ نفرت خیز ہونے کے باوجود اس کی
ہولناکی اور ترحم انگیزی اس کی نفرت انگیزی سے زیادہ ہوتی ہے۔

ارسطو کے نزدیک مصائب کی تخلیق فیصلے کی فروگذاشت یعنی
رائے کی غلطی سے ہونی چاہیے لیکن یوری پی ڈیز کے یہاں کسی
متشددانہ جذبے کو المیہ تباہی کا باعث قرار دینے کا غالب رجحان
ملتا ہے۔ اس میں وہ غلطی پر بھی نہیں؛ اگرچہ وہ تباہی جو ایک
فروگذاشت فیصلہ کے باعث کسی اخلاقی مقصد کے پیدا کردہ عمل
کے ذریعے رونما ہو، انتہائی المناک ہوتی ہے تاہم وہ بربادی بھی
کسی طرح کم المناک نہیں ہوتی جو کسی شدید جذبے مثلاً جنسی
جذبہ، متاہلانہ محبت یا جذبۂ وطن پرستی کی قوت و شدت کا نتیجہ
ہو۔ کوئی عمل ''کسی کردار'' کے فطری جذبے کی شدت کی بنا پر
ظہور پذیر ہو تو ہمیں اس پر رحم آتا ہے، اگر کسی اور بات پر
نہیں تو خود اس کے وجود پر۔ انسان عقل محض نہیں کہ اس کے
تباہ کن اعمال کی ساری ذمہ داری فکر کے سر ڈالی جائے؛ وہ شاید اس
سے کہیں بڑھ کر احساسات، جذبات اور فطری قوتوں کا بندہ ہے جن
کے تقاضوں پر وہ سر گرم عمل ہو جاتا ہے۔ میڈیا کی تباہی محض جذبے
کی قوت کا نتیجہ ہے؛ علاوہ ازیں خود فیصلے کی فروگزاشت کی بنیاد
بھی کوئی نہ کوئی شعوری یا غیر شعوری خواہش ہوتی ہے اور

ایسی صورت میں لغزش فیصلہ کی بجائے وہی تباہی کا اصل موجب ہوتی ہے۔

ارسطو کے نظریے اور سوفوکلیز کے عمل نے المیے کو صرف ایک ہیرو کے اعمال تک محدود کر دیا ہے جو تنہا اسی کو تباہی میں لے جاتی ہے؛ دوسرے کردار اور ان کے مصائب محض ضمنی طور پر شامل کر دیے جاتے ہیں۔ اس کے برعکس یوری پی ڈیز کے المیے محض ایک منفرد ہیرو کے المیے نہیں ہوتے؛ اس کے المیوں میں یہ نہیں ہوتا کہ مصائب کا شکار محض ہیرو ہو اور دوسرے لوگ ضمنی اور اتفاق طور پر لپیٹ میں آجائیں بلکہ شروع ہی سے ان کا ہدف بہت سے اشخاص ہوتے ہیں۔ میڈیا کے بے لگام جنوں خیز جذبات صرف اسی کے کرب کا باعث نہیں ہوتے بلکہ ہر طرف تباہی مچا دیتے ہیں؛ ''جس چیز کو سوفوکلیز ایک ہیرو کی ذات میں مرکوز کر دیتا ہے، یوری پی ڈیز اسی کو ایک جماعت میں بکھیر دیتا ہے''، اس کا المیہ ایک فرد کا نہیں بلکہ در اصل سماج کا المیہ ہوتا ہے۔

ارسطو کے اصولوں کے مطابق المیے میں وحدت عمل کا ہونا بھی ضروری ہے یعنی ہیرو کی فروگزاشت منطقی طور سے ترقی کرکے واقعات کا ایک ایسا سلسلہ بن جاتی ہے جو اس کے زوال پر ختم ہوتا ہے لیکن ہیکیوبا (Hecuba)، اندروماکی (Andromache)، ترودس (Troades) اور ہیرا کلیس (Heracles) میں اس کا پتا نہیں چلتا۔ در حقیقت المیے کی روح وحدت عمل میں نہیں بلکہ بقول کٹو المیہ تخیل میں مضمر ہے؛ المیہ تخیل وہ خیال ہے جو کسی قدر اور غیر قدر کی کشمکش اس رنگ میں پیش کرتا ہے کہ نتیجتاً وہ قدر بے جا اور غیر مستوجبانہ طور پر تباہ ہو جاتی ہے، اس سے کوئی سروکار نہیں کہ اس میں ایک شخص شامل ہے یا کئی اشخاص، عمل کی وحدت ہے یا کثرت۔ اگر کسی المیہ خیال کا سر رشتہ کہانی میں پرویا ہوا ملتا ہو تو چاہے پلاٹ کتنا ہی ڈھیلا ڈھالا ہو اس کے المیہ ہونے میں کوئی شبہ نہیں ہو سکتا۔

شیکسپیئر کی ٹریجڈی کا جائزہ لیجیے تو معلوم ہوگا کہ یہاں ارسطو کے اکثر پہلوؤں کو برقرار رکھا گیا ہے: عمل اہم اور سنجیدہ ہوتا ہے اور بہ عام طور پر ان عالی منصب اشخاص سے سر زد ہوتا ہے جو خیر و شر کا مرکب ہوتے ہیں۔ ان ڈراموں میں عظمت بھی ہوتی ہے، ڈرامائی ہیئت بھی رکھتے ہیں اور ان میں واقعات عام طور پر امکانی یا ضروری مدارج سے گزرتے ہوئے ہیرو کی مکمل تباہی پر ختم ہوتے ہیں جسے دیکھ کر رحم اور خوف کے جذبات اس طرح ابھرتے ہیں کہ ان کی صحت و اصلاح ہو جاتی ہے۔ لیکن شیکسپیئر کی ٹریجڈی میں ارسطو کے اصولوں سے اہم اختلافات بھی پائے جاتے ہیں؛ یہ اختلافات سٹیج کی نفاستوں سے بے نیازی، کورس کے اخراج، قاصدوں کے عمل، خود کلامی کی اہمیت اور مقام اور مضحک و ظریفانہ عناصر کے شمول ہی تک محدود نہیں بلکہ ٹریجڈی کی تشکیل کے بعض بنیادی اصولوں تک پہنچتے ہیں۔ یوری پی ڈیز (Euripides) کے ہیروؤں کی طرح شیکسپیئر کے یہاں بھی عمل کا سبب کوئی سہو یا فیصلے کی غلطی نہیں ہوتی بلکہ کوئی مغلوب کن بہیمانہ جذبہ ہوتا ہے۔ شیکسپیئر کے کردار کے بارے میں بریڈلے لکھتا ہے کہ ''اس میں ایک نمایاں یک رخاپن اور کسی مخصوص سمت میں معینہ رجحان اور واقعات کے سامنے سینہ سپر ہونے کی بجائے بے بسی سے ایک ہی سمت میں کھنچے جانے کی عجیب و غریب خصوصیت دکھائی دیتی ہے، اس میں تن بتقدیر ہو جانے کا ایک ایسا رجحان ملتا ہے کہ اس کی ساری شخصیت ایک میلان، ایک مقصد، ایک جذبہ یا عادت نفس بن کر رہ جاتی ہے''۔ بہر صورت تباہ کاری کا اصل سبب شر ہے جس کی مثال رومیو اور جیولیٹ کی خاندانی نفرت میں ملتی ہے یا میکبتھ کے ''مجرمانہ حب جاہ اور شیطانی کینہ پروری میں''، اوتھیلو میں ایاگو کی بے رحمی میں یا کنگ لیئر میں گانرل، ریگن اور ایڈمنڈ کی بدمعاشیوں میں۔

اس کے یہاں شر مجسم کردار بھی ممنوع نہیں، آرون (Aaron)،

rekhta

ایاگو (Iago) ، ایاکی مو (Iachimo) اور ہیروؤں میں رچرڈ سوم ایسے بد کرداروں کی نمایاں مثالیں ہیں۔

شیکسپیئر کے ہاں بے گناہوں کی بد بختی کا بھی فقدان نہیں ؛ اگر وہ اس سے احتراز کرتا تو اوفیلیا ، ڈیسڈیمونا اور کارڈیلیا کی تخلیق نہ ہوتی -

مزید برآں ارسطو عمل کو ابتدائی اور سیرت کو ثانوی اہمیت دیتا ہے لیکن شیکسپیئر کے یہاں سیرت کو اولیت حاصل ہے ، ''اس کے یہاں محور کا مرکزی نقطہ پلاٹ سے ہٹ کر سیرت پر آگیا ہے'' ؛ چونکہ اس کے نزدیک سیرت زیادہ اہم ہے لٰہذا اسے اجاگر کرنے کے لیے اگر وحدت عمل کو نقصان پہنچے تو کوئی مضائقہ نہیں جیسا کہ ہیملٹ میں بعض ضمنی سین (مثلاً گورکن والا) پلاٹ سے غیر متعلق ہیں۔ اس قسم کی مزید مثالیں لیئر والے سین اور ایڈگر ، ڈیسڈیمونا اور ایاگو کے گھاٹ والے منظر میں مل جاتی ہیں۔ اس طرح ''سخت کلاسیکی سانچے ٹوٹ جاتے ہیں'' اور ''سیرت کے نقوش کو نمایاں کرنے کے لیے پلاٹ کے ڈھانچے کو ڈھیلا کر دیا جاتا ہے''[۷] تخیلی اثرات کی شدت کو بڑھانے کے لیے ضمنی پلاٹ داخل کر کے وحدت عمل کے اصول کو بھی توڑ دیا جاتا ہے جس کی مثال کنگ لیئر میں ملتی ہے۔

اس کے علاوہ گو سیرت سے پیدا ہونے والا عمل بڑی حد تک پلاٹ کا مرکز رہتا ہے ، پھر بھی اس میں مافوق الفطرت عوامل کا اثر نمایاں طور پر نظر آتا ہے ؛ چنانچہ کنگ لیئر میں شیطان کے روپ میں ایڈگر کی اپنے باپ سے گفتگو ، میکبتھ میں جادو گرنی اور ہیملٹ میں ''شاہی روح'' والے مناظر اس کی مثالیں ہیں۔ اسی طرح اتفاقیہ طور پر پیش آنے والے واقعات بھی یعنی وہ واقعات جو ''نہ سیرت ہی کے ذریعے وجود میں آئیں اور نہ گرد و پیش کے ظاہری حالات کے ماتحت'' بڑی حد تک عمل کی راہ متعین کرتے ہیں مثلاً رومیو کو فرائر کا

پیغام نہ ملنا ، جولیٹ کا ایک دو سیکنڈ پہلے نہ جاگنا ، ڈلیس ڈیمونا کے رومال کا گرنا ، وغیرہ[۸] گو یہ واقعات ممکنات میں سے ہیں لیکن چونکہ یہ سیرت سے نہیں پیدا ہوتے اس لیے ان سے ارسطو کے اصول کی تردید ہوتی ہے۔

اس کے علاوہ شیکسپیئر کے یہاں سیرت کوئی متعین اور مستقل شخصیت نہیں جو عمل کے روپ میں ظاہر ہوتی ہو جیسا کہ ارسطو کی تعریف سے ظاہر ہوتا ہے بلکہ اسے تغیر و تبدل ، عروج و زوال کی حالتوں میں دکھایا جاتا ہے ؛ چنانچہ شلر کا ڈان کارلو اور کسی حد تک کالدروں کا Amar Des-pues de al Muerte ، اس کی مثالیں ہیں[۹] کنگ لیئر اور میکبتھ میں بھی یہ چیز صاف ظاہر ہے ، براؤننگ اور گوئٹے کے فاؤسٹ میں بھی ہمیں یہ چیز ملتی ہے ؛ یہی ابسن ، گورکی ، چیخوف ، اسٹرینڈبرگ ، برو (Brieux) اور ابسن کے بعد کے انگریزی ڈرامے پر بھی صادق آتا ہے لیکن یہاں سیرت کے مفہوم میں اور بھی گہرائی پیدا ہو گئی ہے ، نہ صرف یہ کہ سیرت کوئی بنی بنائی چیز نہیں جو عمل کے روپ میں ظاہر ہوتی ہو یا عمل کے سانچے میں ڈھلتی ہو بلکہ یہاں اسے عمل کے خالق کی حیثیت بھی حاصل ہے[۱۰]۔

ابسن کے یہاں عمل محض کردار کے ناساز گار حالات میں پھنس جانے کی وجہ سے نہیں پیدا ہوتا بلکہ اس سے بھی زیادہ اہم چیزوں سے وجود میں آتا ہے یعنی انسانی ارادے اور رائج الوقت سماجی اقدار کے باہمی تصادم سے ، روایتی آداب و اخلاق کی آہنی زنجیروں کو توڑ پھینکنے اور آزادی کا صحیح لطف اٹھانے کے لیے اپنی خواہش کے مطابق ایک نئی دنیا تعمیر کرنے کی کوشش سے اور ان مساعی سے جو اس کی ٹریجڈی میں انسانی ارادے اور سماجی اقدار دونوں کی تباہی کا باعث ہوتی ہیں۔ اس کے علاوہ ابسن کے یہاں عمل صرف سیرت کے ماتحت ہی نہیں بلکہ مکالمے و مباحثے کے ماتحت بھی ہوتا ہے ؛ چنانچہ

"گڑیا گھر" (A Doll's House) اس کی بہترین مثال ہے۔ ابسن کے
ہیرو کسی عظیم بدبختی کا شکار بھی نہیں ہوتے جیسا کہ ارسطو کا
عقیدہ ہے بلکہ روزانہ زندگی کے عام انسان ہوتے ہیں، ڈرامے کا تماشائی
یا اس کا قاری اس کے اندر روزانہ زندگی کے پیچیدہ مسائل کو دیکھتا ہے
جس سے پہلے تو روح میں اندرونی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں اور پھر
رفتہ رفتہ روح پژمردہ ہوتی جاتی ہے۔ یہ ڈرامے اپنے مکالموں کے ذریعے
ڈرامے کے مصنف، اس کے ناظرین اور قارئین اور اس پوری نسل کی
سیرت کا مظہر ہوتے ہیں اور اگر مشکلات کو جنم دینے والے مسائل
انسانی فطرت کے بنیادی اصولوں سے متعلق ہوں تو اس میں تمام
نوع انسانی کی سیرت اس کے ماضی، حال اور مستقبل کے ساتھ جھلکتی
نظر آتی ہے۔ ڈرامے سے ہمیں صرف یہی پتا نہیں چلتا کہ اعلیٰ طبقے
کے خوش حال لوگوں پر کیا گزرتی ہے بلکہ یہ بھی ظاہر ہو جاتا
ہے کہ عام آدمی کو روزانہ زندگی میں کن کن مصائب کا سامنا
کرنا پڑتا ہے۔

جو کچھ ابسن کے متعلق کہا گیا ہے، وہی شا (Shaw) پر بھی
صادق آتا ہے۔ مذکورہ بالا مسائل کے متعلق شا کا نظریہ یہ ہے:
"دلچسپ ڈراما صحیح معنوں میں وہی ڈراما ہے جس میں سیرت اور
کردار کے شخصی اہمیت رکھنے والے مسائل کو پیش کیا جائے"[۱۱]۔
"ڈرامے کی تخلیق نصب العینوں کے تصادم سے ہوتی ہے نہ کہ عامیانہ
محبت، ہوا و ہوس، فیاضیوں، خفگیوں، غلط فہمیوں اور نرالی اور
انوکھی باتوں سے"[۱۲]۔

پھر وہ کہتا ہے: "ابسن اور اس کے بعد کے ڈرامے کی تکنیکی
جدتیں یہ ہیں: اول تمہید اور اس کا پھیلاؤ جو زیادہ پھیل کر عمل
کی تفسیر بن جاتا ہے یہاں تک کہ خود تمہید اس میں جذب
ہو جاتی ہے اور ڈراما اور مکالمہ دونوں یک جان ہو جاتے ہیں۔
دوسرے یہ کہ اس طرح خود ڈرامے کے تماشائی ڈرامے کے افراد اور

ان کی زندگی کے واقعات ڈرامے کے واقعات بن جاتے ہیں"[۱۳]۔ ٹریجڈی
میں غیبی امداد کے بارے میں وہ کہتا ہے: "سکندر کی طرح تلوار
سے عقدہ کشائی کرنا صحیح معنوں میں غیبی مدد نہیں ہے۔ اگر
لوگوں کی روحیں رائے عامہ اور قانون کے شکنجوں میں جکڑی ہوئی
ہیں تو جبر و تشدد کے غلبے سے ان کی مصیبتوں کا خاتمہ کرنے کی
بجائے انھیں اسی حالت میں آہستہ آہستہ جاں بلب ہوتے دکھانا زیادہ
الم ناک اور تکلیف دہ ہے"[۱۴]۔

ہم دیکھتے ہیں کہ ان مخصوص اسباب سے جدید ٹریجڈی
بڑی حد تک ارسطو کی مثالی ٹریجڈی کے اصولوں سے منحرف ہو گئی
ہے: وہ عمل کی بجائے کردار کی آئینہ داری کرتی ہے، اس میں عمل
کی جگہ بڑی حد تک مکالمے نے لے لی ہے، اسی سے خارجی تصادم کا
اتنا اظہار نہیں ہوتا جتنا کہ خود روح کے اندرونی تصادم کا، غیبی
امداد اس میں کہیں باہر سے نہیں داخل ہوتی بلکہ خود اسی کے اندر
سے پیدا ہوتی ہے، وہ ٹریجڈی کے تمام لوازم کو بھی نہیں برتتی اور نہ
ہی اس کے ہیرو مشہور اور خوش حال انسان ہوتے ہیں بلکہ روزانہ
زندگی کے معمولی انسان ہوتے ہیں۔

پس یہاں تک کی اس مختصر اور محدود بحث سے بھی ہم اسی نتیجے
پر پہنچتے ہیں کہ اگر ہم ٹریجڈی کو ارسطو کی مثالی ٹریجڈی کے مفہوم
میں مقید نہ کر دیں بلکہ اس فن کو آزادی اور بے تکلفی کی فضا میں
نشو و نما پانے کا مستحق سمجھیں تو ہمیں اس امر کا احساس ہوتا ہے
کہ ارسطو کا فارمولا بہت تنگ اور محدود ہے اور فنی ارتقا کے لیے
ضروری ہے کہ المیۂ تمثیل اپنے آپ کو ان آہنی زنجیروں سے آزاد
کر لے؛ کبھی کبھار تو اس کا قدم پیچھے کو ہٹا ہے ورنہ گذشتہ زمانے
میں بھی یہ بہت حد تک آزاد رہنے کے لیے کوشاں رہی اور آئندہ بھی
ہمیشہ رہے گی۔

NOTES

۱- ڈبلیو - ایچ - فائف، "ارسطو کا فن شاعری" 'کلیرنڈن پریس' ۱۹۳۰، ۱۷،
(W.H. Fyfe, *Aristotle's, Art of Poetry*, Clarendon Press, 1940, XVII)

۲- "بوطیقا" ۱۴۴۹ ب، ۶ (*Poetics*, 1449 b, 6)

۳- ای - ای - سائیکس، "شاعری کا یونانی نظریہ"، (E.E. Sikes, *The Greek View of Poetry*)، صفحہ ۱۳۳ -

۴- "بوطیقا"، ۱۴۵۵ ب، ۳۲ (*Poetics*, 1455 b, 32)

۵- مقابلہ کیجیے پروفیسر ولآرڈ فارنم، "الزبتھین المیے کا قرون وسطی کا ورثہ" اور ہاورڈ بیکر "دیباچۂ المیہ"،
(Cf. Professor Williard Farnhum *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy* and Howard Baker, *Introduction to Tragedy*).

۶- ایچ - ڈی - ایف کٹو، "یونانی المیہ"، (H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*)، صفحہ ۱۰۵-۱۱۴ -

۷- سی - ای وان، "المیہ ڈرامے کے انواع"، (C. E. Vaughan, *Types of Tragic Drama*)، صفحہ ۱۳۷-۱۵۰ -

۸- اے - سی - بریڈلے، "شیکسپیئر کا المیہ"، (A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*)، صفحہ ۱۴ -

۹- سی - ای - وان، "المیہ ڈرامے کے انواع"، (C. E. Vaughan, *Types of Tragic Drama*)، صفحہ ۱۷۶، ۲۰۳ -

۱۰- مقابلہ کیجیے برنارڈ شوہ "ابسنیت کا لب لباب"، (Cf. Bernard Shaw, *Quintessence of Ibsenism*)، صفحہ ۳۲ -

۱۱- ایضاً، صفحہ ۱۹۰ -

۱۲- " " ۱۹۴ -

۱۳- " " ۲۰۵ -

۱۴- " " ۲۰۰ -

(۲)

المیــــہ کا مقصد

اب ہم ارسطو کے نظریۂ المیہ کے ایک اَور اہم پہلو کی طرف توجہ کرتے ہیں۔ ہمیں معلوم ہے کہ المیے کا مقصد اور اس کی غرض و غایت رحم اور خوف جیسے جذبات کی تہذیب و تنقیح (Catharsis) ہے؛ ان دونوں جذبات کو یکجا کرنے میں ارسطو نے افلاطون کی تقلید کی ہے جس نے خود المیے پر ان کے اثرات کا ذکر کیا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ رحم کا جذبہ دوسروں کی بد نصیبی پر بیدار ہوتا ہے؛ اس میں بڑی شدت بھی پیدا ہو سکتی ہے لیکن یہ احساس ہر چند کہ مدھم سا ہی ہو پس منظر میں ہمیشہ موجود رہتا ہے کہ ڈرامہ ایک خیالی دنیا کی چیز ہے اور اسی وجہ سے اس جذبے کو کسی عمل صریح کی تحریک کا موقع نہیں ملتا۔ ارسطو کو معلوم تھا کہ جب ہماری زندگی میں ہمارے اقربا پر کوئی مصیبت نازل ہوتی ہے تو اس سے جذبۂ رحم بیدار نہیں ہوتا بلکہ دہشت پیدا ہوتی ہے کیوں کہ ان صورتوں میں مبتلائے الم اشخاص سے ہم اپنے آپ کو قریب قریب مشخص کر لیتے ہیں۔ ” ہمیں یہ احساس ہوتا ہے گویا ہم خود خطرے میں مبتلا ہیں؛ اسی بنا پر اماسیس (Amasis) اس وقت تو نہ رویا جب اس کا بیٹا موت کے منہ میں جا رہا تھا لیکن جب اس نے اپنے دوست کو بھیک مانگتے ہوئے دیکھا تو اس کی آنکھوں کے چشمے اُبل پڑے۔ یہ منظر قابل رحم تھا لیکن پہلا دہشت خیز اور ان دونوں میں بڑا فرق ہے؛ ایک

دہشت خیز منظر رحم کے جذبے کو بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکتا ہے اور اکثر اوقات اس کے مخالف جذبے کو ابھارتا ہے"۔[1] وہی حالات جن میں ہم اپنے آپ کو یا اپنے اقربا کو دیکھیں تو دہشت پیدا ہو، اگر کسی غیر کو در پیش ہوں تو ہمارے دل میں رحم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ اس جذبے کے بیدار ہونے کے لیے دو شرطیں لازمی ہیں:

۱۔ ہماری ذات کے سوا کسی اور شخص کو خطرہ در پیش ہو۔

۲۔ اس شخص میں اور ہماری ذات میں کوئی قریبی تعلق نہ ہو۔

ایک تیسری شرط بھی ہے جو جذبۂ رحم کو شدید کر دیتی ہے یا دوسرے لفظوں میں ہمدردی کو رحم کی صورت دیتی ہے اور وہ یہ ہے کہ ہم اس حالت میں کسی قسم کی مدد نہ کر سکیں۔ یہ تینوں شرائط ڈرامے میں نمایاں طور پر پوری ہو جاتی ہیں کیوں کہ اس میں شریک اشخاص نہ تو ہمارے رشتہ دار ہوتے ہیں اور نہ ان کا ہم سے کوئی تعلق ہوتا ہے؛ صرف یہی نہیں بلکہ ہمارے اور ان کے درمیان حقیقت کی دنیا اور افسانے کی دنیا کو جدا کرنے والی ناقابل عبور خلیج حائل ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے المیہ ڈرامے میں جو واقعات پیش آتے ہیں وہ واضح طور پر رحم انگیز ہوتے ہیں اور اسی لحاظ سے وہ دہشت ناک یا بے حد بھیانک نہیں ہو سکتے۔ جب کسی ذہن میں دہشت داخل ہوتی ہے تو اس وقت اس میں رحم اور ہمدری کے لیے کوئی جگہ نہیں رہتی؛ کنگ لیئر (King Lear) کے یہ الفاظ اسی صداقت کی ترجمانی کرتے ہیں:

"عالم بالا کا فیصلہ جو ہمیں لرزہ بر اندام کرتا ہے
ہمارے دلوں میں رحم کی ایک چنگاری بھی روشن نہیں کرتا"

یہ درست ہے کہ عام بول چال میں المیے کا ذکر کرتے ہوئے ہم خوف اور دہشت کے الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن ظاہر ہے کہ عام بول چال میں اس مفہوم کی باریکیاں اور الفاظ کا باہمی فرق قائم نہیں رہتا۔ یہ بات البتہ حیران کن ہے کہ بعض ممتاز مفکرین بھی اس غیر محتاط انداز گفتگو کے ابہام سے نہ بچ سکے؛ ماضی کا تو ذکر ہی چھوڑیے، ہمارے اپنے زمانے میں رچرڈز کہتا ہے کہ المیہ رحم اور خوف کے توازن سے پیدا ہوتا ہے[2] لیکن یہ دونوں محرکات بیک وقت بھی نمودار ہو سکتے ہیں اور یکے بعد دیگرے بھی پیدا ہو سکتے ہیں۔ ان دونوں متضاد اور یکساں طور پر شدید محرکات کا بیک وقت نمود حاصل کرنا کسی حرکی توازن کا آئینہ دار تو نہیں ہو سکتا جو کسی واحد اور منظم رد عمل کا نتیجہ ہو بلکہ ایک سکونی حالت کو معرض وجود میں لانے کا باعث ہو سکتا ہے جو ان باہم دست و گریبان محرکات کے تصادم سے ظاہر ہو جس طرح موٹر کاروں میں یا دو جہازوں میں ٹکر ہو جائے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان محرکات میں سے رحم ہمیں اس بات پر مجبور کرتا ہے کہ آگے بڑھیں اور قابل رحم شخص کو گلے سے لگائیں لیکن دہشت و خوف ہمیں راہ فرار اختیار کرنے پر آمادہ کرتے ہیں۔ ان دونوں کے بیک وقت بیدار ہونے کا نتیجہ دونوں کی تباہی اور ایک تکلیف دہ ذہنی تعطل کی صورت میں ظاہر ہوگا؛ ان کا یکے بعد دیگرے پیدا ہونا کسی ہم آہنگی اور توازن کی بجائے ایک ذہنی کشمکش یا لوکس کے الفاظ میں "رسا کشی" کا پیش خیمہ ہوگا[3]۔ لہٰذا یہ دونوں محرکات و جذبات اس ذہنی کیفیت کی تخلیق پر قادر نہیں ہو سکتے جو المیہ کو بحیثیت فن پیدا کرنا چاہیے؛ رحم اور دہشت کو المیہ کے دو ہم آہنگ جذبات کر ڈالنا ایک ایسی غلطی ہے جو نامکمل تجزیے پر مبنی ہے۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر المیہ واقعات دہشت انگیز نہیں ہوتے تو کیا ان میں خوف کا کوئی شائبہ بھی ہوتا ہے؟ ارسطو نے اپنی کتاب "البلاغہ" (*Rhetorics*) میں جذبۂ خوف سے تفصیلی بحث کی ہے[4]؛ یہاں اس نے بیان کیا ہے کہ خوف کا جذبہ ایک درد یا اضطراب ہوتا ہے جس کا باعث مستقبل کی کسی درد ناک اور تباہ کن مصیبت کی ذہنی تصویر ہوتی ہے ـــ کسی ذاتی خطرے کا تصور۔

اس کا احساس ان لوگوں کو ہوتا ہے جن کو اس بات کا یقین ہوتا ہے
کہ ان پر کچھ نہ کچھ افتاد پڑنے والی ہے۔ اب یہ بیان اس جذبے
کی کافی حد تک صحیح وضاحت کرتا ہے[۵]؛ جو چیز اس سے واضح
نہیں ہوتی وہ یہ ہے کہ خوف کا احساس بنیادی طور پر اس وقت ہوتا
ہے جب ہم کسی ایسی صورت حال کا ادراک کریں جو ہماری ذات
کے لیے خطرناک ہو، اس کا خیال یا اس کا تصور ہمیں محض ثانوی
طور پر خوف زدہ کرتا ہے؛ بہر حال دونوں صورتوں میں کسی موہوم
خطرے کا تصور ہمارے دل میں خوف کو جگہ دیتا ہے۔ اپنی زندگی
میں جب ہم کسی آنے والے خطرے کا تصور کرتے ہیں تو ہمارا
عام رد عمل یہ ہوتا ہے کہ یا تو ہم کسی پناہ گاہ کی تلاش میں
بھاگتے ہیں اور اگر یہ ممکن نہ ہو تو ہم پر ایک عارضی بے حسی
اور سکتے کی سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے؛ انسان ہو یا حیوان، خوف کا
پہلا اظہار خطرے سے فرار کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ یہ صورت
اس وقت پیش آتی ہے جب خطرہ ہمارے سامنے ہو اور اس وقت بھی
نمودار ہوتی ہے جب ہم اس کا تصور کریں یہاں تک کہ اس وقت بھی
خوف پیدا ہوتا ہے جب ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ ہمارے کسی
قریبی عزیز پر کوئی مصیبت ٹوٹنے والی ہے اور اس حالت میں بھی
ہم بعض حفاظتی اقدامات کر ہی لیتے ہیں۔ لیکن جب ہم کسی
المیہ ڈرامے کو دیکھتے ہیں یا اس کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس وقت
یہ صورت پیش نہیں آتی؛ ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ مصیبت اور
وہ بلا جو ڈرامے کے کرداروں پر آنے والی ہے، اس کا ہماری ذات سے
یا ہمارے اقربا سے کوئی تعلق نہیں اس لیے اس وقت ہم سے
گریز و فرار کا عمل سر زد نہیں ہوتا۔ بچوں کو اس سے مستثنیٰ گردانا
جا سکتا ہے کیوں کہ وہ افسانے اور حقیقت میں تمیز نہیں کر پاتے اور
ان میں ہمدردی اور اس کے متعلق جذبات رحم ابھی ترقی یافتہ نہیں
ہوتے لیکن ایک عام ناظر پر اس قسم کا کوئی رد عمل نہیں ہوتا۔

وہ جانتا ہے کہ ڈرامے کے کرداروں پر جو کچھ بیت رہی ہے، اس
سے اس کی اپنی زندگی کو کوئی خطرہ لاحق نہیں اور اس لحاظ سے
اسے ان لوگوں کی بدبختی پر خوف زدہ ہونے کی کوئی ضرورت نہیں۔
ارسطو یہ بات خود تسلیم کرتا ہے: "ہم ان باتوں سے خوف زدہ
نہیں ہوتے جن کے بارے میں یقین ہوتا ہے کہ وہ ہمیں پیش نہیں
آ سکتیں۔۔۔ نہ ہم اس وقت ڈرتے ہیں کہ جب ہمیں یہ خیال
ہو کہ ہم محفوظ ہیں"۔[۶] اس کی وجہ یہ ہے کہ خوف کو بیدار
کرنے کے لیے لازمی چیز یہ ہے کہ ہماری اپنی ذات کو یا اپنے
اقربا کو خطرہ در پیش ہو لیکن المیہ ڈرامے میں یہ صورت
پیش نہیں آتی۔ یہاں خطرہ دوسروں کو درپیش ہوتا ہے اور یہ
لوگ ہمارے اقربا بھی نہیں ہوتے؛ اس کے علاوہ یہ شعور چاہے
کتنا ہی مدھم ہو، ہمیشہ موجود ہوتا ہے کہ افسانے اور
حقیقت میں ایک خلیج واقع ہے جو ہمیں یہ احساس دلاتی ہے کہ ہم
محفوظ ہیں لہذا وہ حالات جو کسی المیہ ڈرامے کو رحم کے لیے موزوں
بناتے ہیں، خوف کے لیے ناموزوں ثابت ہوتے ہیں۔[۷] ارسطو ان دونوں
توام جذبات کو ایک دوسرے کا ممد و معاون شمار کرتا ہے لیکن اسے
اس بات کا اچھی طرح اندازہ نہیں کہ وہ ایک دوسرے کے بالکل
متضاد ہیں: خوف بنیادی طور پر خود غرضی پر مبنی ہوتا ہے، رحم
اصلاً بے غرضی کا آئینہ دار ہوتا ہے؛ خوف وہ جذبہ ہے جس کا تعلق
حفظ ذات کی جبلت سے ہے، اس کے بر خلاف ہمدردی اور رحم ایک
عمرانی جذبہ ہے؛ خوف کی حالت میں ہم خطرے سے بھاگ کر اپنے
آپ کو بچاتے ہیں لیکن جذبۂ ہمدردی کے ماتحت ہم اپنے آپ کو
خطروں میں ڈال کر دوسروں کی جان بچاتے ہیں اور رحم ہمیں اس
وقت آتا ہے جب ہم ایسا کرنے سے معذور رہتے ہیں؛ جس قدر
خوف زیادہ ہوگا، رحم کم ہوتا چلا جائے گا اور جس قدر رحم زیادہ
ہوگا، خوف میں کمی واقع ہوتی چلی جائے گی۔ یہ آخری تضاد

ارسطو کے پیش نظر بھی ہے جب وہ یہ بیان کرتا ہے : ” دہشت ناک حالات رحم کو بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکتے ہیں اور اس کے مخالف جذبے کو فروغ دیتے ہیں“۔[8] آگے چل کر وہ لکھتا ہے کہ جب ہمارے کسی قریبی عزیز کو کوئی خطرہ لاحق ہو تو ہمیں یوں معلوم ہوتا ہے گویا خود ہم پر وہ حالت طاری ہو رہی ہے اور اس صورت میں ہمارے دل میں رحم کی جگہ دہشت پیدا ہوتی ہے۔[9] اس لحاظ سے خطرے میں مبتلا شخص سے جس قدر ہمارا قریبی تعلق ہوگا، اسی قدر خوف میں زیادتی ہوگی اور رحم میں کمی ؛ اسی طرح جس قدر تعلق کم ہوگا، اسی قدر خوف کم اور رحم کا جذبہ زیادہ شدید ہوگا۔ جب خطرہ ہماری اپنی ذات کو لاحق ہو، اس وقت رحم کا جذبہ غائب ہو جاتا ہے اور صرف خوف باقی رہ جاتا ہے ؛ یہی خطرہ جب کسی افسانوی کردار کو در پیش ہو تو خوف قریب قریب غائب ہو جاتا ہے اور رحم کا جذبہ موجود رہتا ہے۔ ارسطو ہی کے قول کے مطابق ” جس بات سے ہم اپنے لیے خوف زدہ ہوتے ہیں جب دوسرے اس میں مبتلا ہوں تو وہی ہمارے دل میں رحم پیدا کرتی ہے“۔[10]

بوطیقا میں ارسطو نے خوف کی تعریف یوں کی ہے کہ یہ وہ جذبہ ہے جو ہمارے دل میں اس وقت برانگیختہ ہوتا ہے جب ہم اپنے ہی جیسے شخص کو مصیبت میں مبتلا دیکھتے ہیں[11]۔ اپنی کتاب ”البلاغہ“ میں اس نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ناظرین کو یہ بات محسوس کرادینا چاہیے کہ در حقیقت وہ خود کسی خطرے میں مبتلا ہیں اور ان کی توجہ اس طرف مبذول کرانی چاہیے کہ یہ خطرہ ان سے زیادہ قوی لوگوں کو پیش آیا اور ان لوگوں کو پیش آرہا ہے جو انہیں جیسے ہیں۔[12] اسی بنا پر لیسنگ (Lessing) کو یہ گمان گزرا کہ جب ہم ڈرامے کے کسی کردار کو مبتلائے رنج و محن دیکھ کر رحم کا احساس کرتے ہیں تو ہمیں اپنے متعلق یہ اندیشہ ہوتا ہے کہ کہیں ہم بھی اسی قسم کی صورت حال سے دو چار نہ ہو جائیں

لیکن یہ خوف استنباطی ہوتا ہے اور اس قسم کا استنباط ناممکن نہ سہی تاہم عام ناظرین ایسا نہیں کرتے۔ اس کے علاوہ یہ تجویز کہ کرداروں کو بالکل ہم جیسا ہونا چاہیے، ڈرامے کے حدود کو بہت تنگ کر دیتی ہے ؛ ڈرامہ کبھی بھی ان حدود میں سمٹ کر نہیں رہا، ایسے بہت سے ڈرامے ہیں جو بے حد المناک ہونے کے با وصف اس بات کا کوئی سراغ نہیں دیتے کہ ان کے مصنفین نے اس قسم کی کوئی کوشش کی ہو۔ ہم میں سے کتنے لوگ ہیں جو یوری پی ڈیز (Euripides) کی میڈیا (Medea)، الیکٹرا (Electra) یا اورسٹس (Orestes) یا شیکسپیئر کے رچرڈ سوم، میکبتھ یا ایاگو (Iago) کی مثال ہوں؟ چونکہ یہ کردار ہم میں سے اکثر کے مثیل نہیں، اس لحاظ سے ان کے مصائب سے ہم یہ استنباط نہیں کرتے کہ جو کچھ ان پر بیتی ہے ہم پر بھی بیتے گی اور اس لحاظ سے ہمارے لیے خوف زدہ ہونے کا کوئی سبب باقی نہیں رہتا ؛ چونکہ المیہ صورت حال نمایاں طور پر رحم انگیز ہوتی ہے اس لحاظ سے المیے میں خوف کے لیے کوئی جگہ نہیں۔

لیکن اس کے باوجود ذہن میں خوف کے جاگزیں ہونے کے اور بھی ذرائع ہو سکتے ہیں : اول تو یہ کہ ہماری شخصیت کے کسی حد تک المیہ منظر میں گھل مل جانے کی وجہ سے آنے والی مصیبت موہوم طور پر ہی سہی، ہمارے لیے ایک خطرہ بن جاتی ہے ؛ دوم یہ کہ انسانی ہمدردی کی بنا پر، ایک متعدی مرض کی طرح ہم اپنے اندر جذبۂ خوف محسوس کرنے لگتے ہیں بالکل ایسے ہی جیسے ایک جانور دوسرے کی دہشت زدہ آواز پر خوف محسوس کرنے لگتا ہے ؛ سوم یہ کہ بد نصیب ہیرو اور ہمارے درمیان کم از کم انسانیت کا رشتہ موجود ہوتا ہے اس لیے جو خطرہ اسے در پیش ہے، ہو سکتا ہے کہ اسی طرح ہم سب کو پیش آئے ؛ چہارم یہ کہ ہیرو اور ہمارے درمیان انسانی رشتے کے علاوہ دوسری قدریں بھی مشترک ہو سکتی ہیں، بنا بریں

یہ ہمارے خوف کا مزید سبب بن سکتی ہیں۔ عین ممکن ہے کہ تیسری اور
چوتھی صورتیں استنباطی ہونے کی وجہ سے ہر وقت موجود نہ ہوں
لیکن پہلی اور دوسری کسی نہ کسی حد تک ہر وقت موجود ہوتی
ہیں اگرچہ اکثر لوگوں میں جسمانی تغیرات اس قدر غیر محسوس طریقے
پر ہوتے ہیں کہ ان کا پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے اور دیگر داخلی
تاثرات اس درجے مختلف اور کمزور ہوتے ہیں کہ انہیں صحیح معنوں
میں خوف سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔ بہرحال وہ خوف جو ہم ان
مختلف طریقوں پر محسوس کر سکتے ہیں، کبھی بھی اتنا شدید نہیں
ہو سکتا جتنا کہ ہم خود خطرے میں مبتلا ہو کر براہ راست محسوس
کرتے ہیں؛ یہ اس وجہ سے اور بھی زیادہ کمزور ہو جاتا ہے کہ
المیے کے تمام واقعات حقیقت کی بجائے محض خیالی افسانہ ہوتے ہیں
جیسا کہ بچر (Butcher) لکھتا ہے: ”خوف کے جذبے کو جب حقیقی
دنیا سے خیالی کائنات میں تبدیل کر دیا جاتا ہے تو اس میں ایک بنیادی
تغیر وقوع پذیر ہوتا ہے“۔[۱۲]

اس لیے عام حالات میں اگر خوف کو ایک مستقل جذبہ تسلیم
کر بھی لیا جائے تب بھی اس کی حیثیت ایک ثانوی اور نیم خوف کے
جذبے کی ہوگی؛ یہ خوف کا بڑا دھندلا سا پرتو ہوگا لیکن جیسا کہ
بیان ہو چکا ہے، اس سے بچوں کو یا ان پیران نابالغ کو مستثنیٰ قرار
دیا جا سکتا ہے جو ذہنی طور پر ابھی بچے ہی ہیں اور جو حقیقت اور
افسانے میں تمیز نہ کرنے کی بنا پر اور اپنی خود پسندی کی وجہ سے
خوف کے متعدی مرض کا بڑی جلدی شکار ہو جاتے ہیں۔ ان کے علاوہ
کچھ اور مستثنیات بھی گنوائی جا سکتی ہیں مگر جو لوگ خوف
کو بڑی شدت سے محسوس کرتے ہوں، وہ المیے کو المیے کی حیثیت
سے تصور میں نہیں لا سکتے۔ اصل نکتہ یہ ہے کہ خوف ہرگز رحم
کا مترادف یا اس کے مساوی نہیں؛ یا تو یہ اتنا کمزور ہوتا ہے کہ کسی
صورت میں بھی ایک عام داخلی کیفیت کی سطح سے بلند نہیں ہو سکتا

یا خوف کا ایک دھندلا سا پرتو بن کر رہ جاتا ہے۔ المیے کی تعریف
میں اسے رحم کے ممد و معاون جذبے کی حیثیت حاصل نہیں ہو سکتی؛
اس کی وجہ پہلی تو یہ ہے کہ رحم ہمیں دوسروں کی حالت پر آتا ہے،
المیے میں یہ شرط پوری ہو جاتی ہے۔ خوف بنیادی طور پر ہماری اپنی
ذات سے متعلق ہوتا ہے اور المیہ اس شرط کو براہ راست بالکل پورا
نہیں کرتا، ہم اپنی انا کو غیر انا سے منطبق کرکے یہ نتیجہ نکالتے
ہیں کہ جو دوسروں پر بیت سکتی ہے، اس کے شکار ہم بھی ہو سکتے
ہیں خصوصاً اس وقت جب دوسرے ہم ہی جیسے ہوں۔ رحم کا
مہیج بلا واسطہ ہوتا ہے اور خوف کا بالواسطہ، جب ہم کسی المیہ
منظر کو دیکھتے ہیں تو ہمیں خوف کا معمولی سا احساس ہوتا ہے
لیکن چونکہ یہ خوف کی بالکل ابتدائی صورت ہے اس لیے اسے خوف
کہا بھی نہیں جا سکتا، زیادہ سے زیادہ اس کی حیثیت ایک ضمنی یا تحتی
جذبے کی ہو سکتی ہے اور عین ممکن ہے کہ کسی وقت بعض اشخاص
میں یہ اتنا کمزور ہو کہ اسے نظر انداز کیا جا سکے، اٹھارویں صدی
کے المیہ ڈراموں میں یہ تقریباً ناپید ہے۔

پس اگرچہ رحم کو المیے کا واحد جذبہ قرار نہیں دیا جا سکتا
جیسا کہ شلر (Schiller) نے اپنے مضمون (On Tragic Art) میں کہا
ہے تاہم اسے المیے کا خصوصی جذبہ ضرور کہا جا سکتا ہے؛ خوف
کی حیثیت ایک ضمنی جذبے کی ہے، اس کی موجودگی میں رحم کے
جذبے کی شدت میں کمی واقع ہوجاتی ہے اور اس لیے برنیز (Bernays)
کے الفاظ میں خوف سے نامناسب جذباتیت کے امکانات ختم ہو جاتے
ہیں، شاید خوف کا یہی اخلاقی مقصد تھا جس کی بنا پر ارسطو نے اسے
کچھ زیادہ ہی اہمیت دے دی۔

صرف رحم اور خوف ہی المیے کے جذبات نہیں بلکہ ان کے علاوہ
المیے میں دیگر جذبات کی کار فرمائی بھی ہو سکتی ہے۔ اس میں مفاہمت
کا احساس بھی موجود ہو سکتا ہے جس پر ہیگل نے بہت زور دیا

ہے یا کنارہ کشی جسے شوپن ہاور نے بڑی اہمیت دی ہے ؛ علاوہ ازیں
حقائق اشیاء کے ادراک میں ناکامی کی بنا پر حیرت کا احساس بھی
ہو سکتا ہے ، شاعرانہ عدل (Poetic Justice) پر مسرت بھی ہو سکتی
ہے ، مصائب کے باوصف اور کمزوریوں کے باوجود ہیرو کی عظمت
پر تحسین کا احساس بھی ہو سکتا ہے جیسا کہ اوتھیلو کے اختتام پر
یا کوریولانس (Coriolanaus) کے آخر میں یا قلوپطرہ کی موت پر ہم
ان احساسات سے دو چار ہوتے ہیں یا جس طرح کورڈیلیا کی ناگہاں
موت پر ہمیں رنج کا احساس ہوتا ہے یا عام ڈراموں کی مانند جنسی
کشش کی موجودگی محبت کے جذبے کو بیدار کرتی ہے ۔

المیے کو ایک جذباتی مسئلہ قرار دینے میں ارسطو بالکل حق بجانب
ہے لیکن خوف کے جذبے کو رحم کا ہم پایہ ٹھہرانے اور دوسرے
جذبات کو نظر انداز کرنے میں اس نے ٹھوکر کھائی ہے ۔

اب تک ہم نے المیے کے مقصد کے صرف ایک پہلو سے بحث کی
یعنی یہ کہ اس کا تعلق رحم اور خوف کے جذبات سے ہے ؛ اب ہم
اس کے ایک دوسرے پہلو کا جائزہ لیتے ہیں اور وہ یہ کہ المیہ ان
جذبات کی تہذیب و تنقیح کا کام کرتا ہے ۔

اپنی کتاب ''سیاسیات'' میں ارسطو نے یہ وعدہ کیا تھا کہ وہ اپنی
کتاب ''بوطیقا'' میں تہذیب وتنقیح جذبات (Catharsis) پر زیادہ وضاحت
سے بحث کرے گا لیکن ''بوطیقا'' میں جس طرح وہ آج ہمارے سامنے ہے
یہ وعدہ وفا نہیں ہوا ۔ یہی وجہ ہے کہ گزشتہ صدیوں میں اس لفظ کے
مفہوم کے بارے میں برابر ایک تاریخی مباحثہ جاری رہا ؛ جن لوگوں
نے اس بحث میں حصہ لیا ، ان میں کورنیل (Corneille) ، راسین
(Racine) ، لیسنگ ، ہیگل ، شوپن ہاور ، گیٹے اور برنیز جیسے مشاہیر کے
نام بھی موجود ہیں ۔ تھوڑے بہت فرق کے ساتھ لفظ کیتھارسز کے کوئی
ستر مفاہیم بیان کیے گئے ہیں[14] ؛ بہرحال اس بات پر سب متفق ہیں کہ
اس تنقیح و تہذیب سے ہمیں کچھ نہ کچھ تسکین ضرور حاصل ہوتی

ہے لیکن یہ تسکین کیوں کر حاصل ہوتی ہے ؟ اس مسئلے میں اختلاف آرا
واقع ہوتا ہے ۔ بہرحال تمام تاویلیں اور تشریحیں تین حصوں میں
منقسم کی جاتی ہیں :

۱۔ مذہبی تزکیہ ۔
۲۔ طبی اصلاح ۔
۳۔ اخلاقی تزکیہ ۔

بچر نے بجا کہا ہے کہ ارسطو کی کتاب '' سیاسیات '' کی ایک عبارت
سے تہذیب جذبات کا مفہوم بالکل واضح ہو جاتا ہے ۔[15] نغمات مقدسہ کے
ذریعے روح انسانی کو مذہبی جوش سے جو نجات حاصل ہوتی ہے ،
اسے المیے کی تہذیب و تنقیح جذبات کے برابر نہیں تو مماثل قرار دیا گیا
ہے ؛ المیہ جذبات کی تہذیب و تنقیح اگرچہ مذہبی جوش کے تزکیے
کے مشابہ تو ہے لیکن تزکیۂ مذہبی اور یہ تہذیب و تنقیح جذبات
ایک ہی چیز نہیں ہیں ۔ اخلاق اور تعلیمی اصلاح کا تو سوال ہی
پیدا نہیں ہوتا کیوں کہ ارسطو خود بھی نغموں کی اصلاحی حیثیت اور
ان کی تعلیمی اور تفریحی قدر و قیمت میں تفریق کرتا ہے ۔[16] پس
اصلاح کا صرف طبی مفہوم باقی رہ جاتا ہے اور ارسطو کی مراد بھی
بنیادی طور پر یہی مفہوم ہے لیکن سوال پیدا ہوتا ہے کہ جذبات
کی اصلاح و تہذیب کے طبی مفہوم سے کیا مراد ہے ؟ خود ارسطو نے
اس کا یہ جواب دیا ہے کہ بعض انسانوں میں جوش ، ولولہ یا خوف و رحم
کے جذبات بہت قوی ہوتے ہیں اور جس طرح نغمات مقدسہ کے
ذریعے بعض لوگوں کے مذہبی جوش کو فرو کیا جاتا ہے اور یوں
معلوم ہوتا ہے کہ گویا وہ بالکل پاک ہو گئے ہوں یا جیسے انہیں
شفا حاصل ہو گئی ہو ، بالکل اسی طرح خوف و رحم سے متاثر
ہونے والے لوگ اور جذباتی طبیعت کے حامل سبھی کی ایک طرح
سے تہذیب اور اصلاح ہو جاتی ہے ، ان کے دل کا غبار چھٹ جاتا ہے اور
انہیں فرحت محسوس ہوتی ہے ۔[17] بچر نے اس عبارت کی یوں وضاحت کی

ہے ''جو لوگ رحم اور خوف سے متاثر ہوسکتے ہیں، ان کے اور عموماً جذباتی طبیعت والے انسانوں کے تجربات ایک ہی نوعیت کے ہوتے ہیں ۔ ۔ ۔ ان سب کی کسی نہ کسی طرح سے تہذیب و تنقیح ہوتی ہے اور انھیں ایک فرحت بخش سکون کا احساس ہوتا ہے،، ۔[۱۸]

پس ''بوطیقا،، میں جذباتی اصلاح یا تہذیب کے لفظ کی موجودہ تشریح نہ ہونے کی بنا پر اب ''سیاسیات،، کی یہ تشریح ہی ہمارے لیے مشعل ہدایت ہے اور یہ خیال بالکل وہی ہے جو ہمیں افلاطون کے ''قوانین،، (Laws) میں ملتا ہے جس میں اس نے یہ بتایا ہے کہ جس طرح مذہبی سرمستی کا علاج جوشیلے نغموں کی ایک دھن سے ہو سکتا ہے اور جس طرح گود میں جھلانے اور لوریوں کے ذریعے سے بچوں کی بے قراری سکون میں میں تبدیل ہو جاتی ہے اور نیند کا غلبہ ہونے لگتا ہے، اسی طرح اس خوف کو جس نے اندر ہی اندر کوئی غلط صورت اختیار کر لی ہو، خارجی تہیج کے ذریعے ہلکا اور دھیما کیا جا سکتا ہے ۔[۱۹] ارسطو تمام جذباتی تجربات کو جن میں المیہ بھی شامل ہے، اس دائرے میں لے آیا ہے اس لیے برنیز کی طرح ہم یہ بات یقین سے کہ سکتے ہیں کہ المیے کے سلسلے میں جذبات کی اصلاح و تہذیب سے ارسطو کی مراد شدید اور وافر جذبات کی فرحت بخش انخلاء اور تسکین ہے اور اس کے ساتھ ہی ہمیں پھر، برنیز اور سائیکس (Sikes) کی ہم نوائی کرنا پڑتی ہے کہ اس طرح نہ صرف انسان کو خوف و رحم کے جذبات کی شدت سے نجات مل جاتی ہے بلکہ خود یہ جذبات بھی درد اور ہیجان کے اثرات سے پاک ہو جاتے ہیں ۔ جس طرح پرانے زمانے میں یہ رواج تھا کہ جسم سے تھوڑا سا خون نکلوا دینے کے بعد یہ فرض کر لیا جاتا تھا کہ خون کا باقی حصہ پاک ہو گیا ہے اور جسمانی صحت بحال ہو گئی ہے، اسی طرح وافر جذبات کے انخلاء سے باقی ماندہ جذباتی رجحان بھی مہذب اور مرفع ہو جاتا ہے اور دماغی صحت بحال ہو جاتی ہے ؛ اس لحاظ سے خوف و رحم کے جذبات کی تہذیب اور

اصلاح سے صرف نفس انسانی کی اصلاح ہی مراد نہیں بلکہ ان جذبات کی اپنی صفائی اور اپنا تزکیہ بھی اس میں شامل ہے ۔[۲۰] خوف سے متعلق ہونے کی وجہ سے رحم کا جذبہ سنک اور اندھی جذباتیت سے محفوظ رہتا ہے اور رحم سے متعلق ہونے کی بنا پر جذبۂ خوف خود غرضی اور اس مہیب دہشت سے جو ذاتی خطرے کی حالت میں پیدا ہوتی ہے، محفوظ ہو جاتا ہے ۔[۲۱]

گو جذباتی اصلاح سے ارسطو کی مراد بھی طبی مفہوم تھا لیکن اس کے اس مفہوم اور اس کے تعلیمی، اصلاحی اور تفریحی مفاہیم میں مذکورہ بالا امتیاز کے باوجود اس نے اخلاقی مفہوم کو بالکل خارج نہیں کیا؛ جذبات کو ان کی مناسب حالت میں لے آنا گویا اعتدال و میانہ روی کے اخلاقی اصول کے دائرے میں لانے کے مترادف ہے۔ اس کے علاوہ جذبات کی تہذیب و تنقیح اور ان کی اصلاح کو المیے کا مقصد یا اس کی اصل وجہ اور غرض و غایت کہا جاتا ہے اور اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نفس انسانی پر اس کے اخلاقی اثر کو تسلیم کر لیا گیا ہے؛ فرق صرف اتنا ہے کہ یہ مقصد وعظ و نصیحت کی بجائے بلاواسطہ طور پر وافر جذباتی رجحانات کی تہذیب و تنقیح کے ذریعے صحت کو بحال کر کے حاصل کیا جاتا ہے۔

پس ارسطو کے نزدیک المیے کا مقصد عارضی اور مصنوعی جذبات پیدا کر کے ان کی غیر ضروری طاقت کے ازالے کے ذریعے نفس کو سکون بخشنا، جذبات کی اصلاح کرنا اور اس طرح تماشائی کے ذہن میں ایک صحت مند اور اخلاقی حیثیت سے ایک مستحسن کیفیت پیدا کرنا ہے۔

اگرچہ لفظ اصلاح کے مفہوم کے متعلق لوگوں میں کافی اختلاف رائے ہے لیکن پھر بھی ارسطو کا یہ نظریہ کہ المیے کا مقصد جذبات کی اصلاح ہے، عام طور پر ہر زمانے میں مانا گیا ہے لیکن آج کل کچھ لوگوں نے اس کی صداقت کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی ہے مثلاً لوکس (Lucas) سوال کرتا ہے ''کیا کوئی شخص جو ارسطو کا شیدائی نہیں ہے، سنجیدگی

کے ساتھ یہ دلیل پیش کر سکتا ہے کہ ہم محض زائد جذبات سے
چھٹکارا پانے کے لیے ہیملٹ کی قدر کرتے ہیں یا محض اس لیے ہمیں
اس کی قدر کرنا چاہیے ؟ " اور فوراً ہی وہ اس کا جواب دیتا ہے
" دراصل ارسطو کا مطلب تو یہی ہے"۔ آگے چل کر وہ لکھتا ہے " لوگ
دوسروں کو خوش کرنے کے لیے لکھتے ہیں یا انہیں متاثر کرنے
کے لیے یا اس لیے لکھتے ہیں کہ بغیر لکھے وہ رہ نہیں سکتے
لیکن اصلاح کی خاطر وہ کبھی نہیں لکھتے"۔[۲۲] اس تنقید میں لوکس نے
صریحاً المیے کے مقصد کو اس کے مصنف یا مفکر کے مقصد کے ساتھ
خلط ملط کر دیا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ ہمیں یہ بھی ماننا پڑے گا
کہ ارسطو نے مصنف کو یہ ہدایت دے کر کہ رحم و خوف کے
جذبات اس طرح اور اس طرح پیدا کرنے چاہییں، خود یہ جھگڑا
کھڑا کیا ہے۔

المیہ لکھنا ایک فن ہے اور یہ فن دوسروں کو خوش کرنے یا
انہیں متاثر کرنے یا روپیہ پیدا کرنے کے فن سے مختلف ہے اور جیسا کہ
افلاطون نے ڈھائی ہزار سال پہلے کہا تھا ایک شخص بیک وقت دو فنون
کا عالم اور عامل ہوسکتا ہے لیکن ایک فن کے نتائج کو دوسرے فن
کے نتائج میں کبھی خلط ملط نہیں کرنا چاہیے۔ ایک طبیب اپنی شفا بخشی
کے فن سے دوسروں کو تندرستی بخشتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ کمانے کے
فن سے روپیہ کماتا ہے اور " ہر فن اپنا اپنا کام کرتا ہے"[۲۳]۔ روپے کے
اعتبار سے طبیب کا مقصد دولت جمع کرنا ہو سکتا ہے لیکن اس
کی شفا بخشی کے فن کا تندرستی کے علاوہ اور کوئی مقصد نہیں۔

ارسطو کے نزدیک المیے کا منصب یا اس کا فطری مقصد جذبات کی
اصلاح کرنا ہے، بالکل اسی طرح گروس (Groos) کے نزدیک کھیل کود
کا مقصد جبلی کردار کے طریقوں کی مشق کرانا ہے۔ جبلی کردار کے
مختلف مظاہر کی مشق کرانا کھیل کا مقصد تو ہے لیکن اس کے یہ
معنی نہیں کہ کھیل کود میں مشغول بچوں کا بھی یہی مقصد ہے؛

ممکن ہے کہ بچے اپنی تعریف کے لیے یا انعام حاصل کرنے کے لیے
کھیل کھیلتے ہوں یا یونہی کھیلتے ہوں لیکن یہ مقصد کھیل کود
کے حیاتیاتی مقصد سے بالکل مختلف ہے۔ یہی بات المیے پر بھی صادق آتی
ہے؛ اگر المیے کا مقصد جذبات کی اصلاح کرنا ہے تو اس کے یہ معنی نہیں
کہ یہی اس کے مصنف کا بھی شعوری مقصد ہے۔ منصف کا ایک بیرونی
مقصد دوسروں کو خوش کرنا یا انہیں متاثر کرنا یا ملامت کرنا
ہو سکتا ہے اور اگر وہ ایک بڑا فن کار ہے تو اس کے مقصد کے حصول
میں وہ کامیاب بھی ہوگا لیکن اگر المیے کا اپنا بھی کوئی خاص مقصد
ہے تو مصنف کے شعوری اور ارادی مقاصد کے حصول کے باوجود وہ
اپنے ذاتی مقصد کو ظاہر کیے بغیر نہیں رہے گا۔ یہی مثال تماشائیوں
پر بھی صادق آتی ہے؛ تماشائیوں یا اداکاروں کا مقصد تفریح، مطالعہ،
تعریف یا برائی ہو سکتا ہے لیکن اس سے المیے کے مقصد میں کوئی
تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ اسی طرح ممکن ہے کہ اپنے کو یا اپنی محبوبہ کو
خوش کرنے کے لیے یا محض وعدہ پورا کرنے کے لیے آپ تھیٹر جائیں
لیکن جو المیہ آپ وہاں دیکھتے ہیں اس کا یا بالعموم المیے کا ان میں
سے کوئی مقصد نہیں ہوتا؛ اگر آپ محض دل بہلانے کے لیے کوئی المیہ
ڈراما دیکھیں تو بھی آپ کے علم کے بغیر مقید جذبات کو آزاد کر کے
وہ اپنا مقصد حاصل کر ہی لیتا ہے اور اس طرح آپ کے دل میں ایک
صحت مند سکون پیدا کر دیتا ہے۔

حال ہی میں ہمایوں کبیر نے اپنے فاضلانہ مقالے " شاعری، فرد اور
سوسائٹی" میں اصلاح کے طبی نظریے کی اس بنا پر تنقید کی ہے کہ دوا
تندرست آدمی کو نہیں دی جاتی بلکہ اس شخص کو دی جاتی ہے جو
پہلے ہی سے کسی مرض میں مبتلا ہو؛ اس کے برخلاف المیہ کسی
ایسے مرض کو اچھا نہیں کرتا جو پہلے ہی سے موجود ہو بلکہ اچھا
کرنے کے لیے پہلے وہ اس مرض کو پیدا کرتا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ
المیے کی اصلاح کی نوعیت بالکل ٹیکے کی طرح ہے جو ہمیشہ تندرست

آدمی کے لگایا جاتا ہے اور جو اس مرض کے مشابہ جس کا کہ وہ علاج ہے ، ایک رد عمل پیدا کرتا ہے اور یہ رد عمل ایسا ہے جو تندرست آدمی میں مصنوعی طریقے سے اس لیے پیدا کیا جاتا ہے کہ وہ اسے اور زیادہ تندرست بنا دے تا کہ جذبات کے اتار چڑھاؤ کا مقابلہ وہ زیادہ اچھی طرح کر سکے ۔

لیکن ھمایوں کبیر کہتے ہیں کہ '' یہ دلیل بیکار ہے کیوں کہ اس سے یہ حقیقت نظر انداز ہو جاتی ہے کہ اس قسم کے تجربات سے ہم لطف اندوز بھی ہوتے ہیں : برخلاف اس کے دوا سے صرف دوا کی خاطر کوئی بھی خوش نہیں ہوتا '' لیکن اس رد جواب سے تو صرف یہ ثابت ہوتا ہے کہ محض '' اصلاح '' سے المیے کی مسرت کی وضاحت نہیں ہوتی نہ کہ یہ کہ وہ تجربہ سرے سے اصلاحی ہوتا ہی نہیں ۔

اس کے علاوہ اس نظریے کو ھمایوں کبیر اس بنا پر مسترد کرتے ہیں کہ انھیں شبہ ہے کہ المیے سے جو جذبات پیدا ہوتے ہیں ، وہ اس تجربے کے دوران میں پورے طریقے سے خارج ہوجاتے ہیں ۔ یقیناً وہ پورے طور پر خارج نہیں ہوتے لیکن اصلاح کا نظریہ ان کے مکمل اخراج کا دعویٰ ہی کب کرتا ہے ؟ وہ تو صرف ان کے جزوی اخراج پر زور دیتا ہے ۔

اس قسم کی تنقید اس نظریے کو کوئی نقصان نہیں پہنچاتی ۔ المیہ میں جذباتی اصلاح کو جگہ دے کر دراصل ارسطو نے ایک زبردست حقیقت کا اظہار کیا ہے گو میرے خیال میں اس نے اس حقیقت کو پورے طور پر اجاگر نہیں کیا ۔ اس سوال کے اور بھی بہت سے پہلو ہیں جن میں سے صرف ایک پر اس نے روشنی ڈالی ہے ۔ ذہن کی صفائی اور جذبات کی اصلاح اور اس طریقے سے صحت کی بحالی ایسے حقائق ہیں جن سے کوئی انکار نہیں کر سکتا ۔ المیے کے تماشائیوں کو زائد جذبات سے جس قسم کی نجات ملتی ہے ، وہ ایسی ہی ہے جیسے کہ بوڑھے آدمی بہت سے غم جھیل کر اندھی جذباتیت اور موت کے بیجا خوف سے آزاد

ہو جاتے ہیں ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جذباتی اصلاح پر زور دے کر ارسطو نے فنون لطیفہ کے نظریے میں ایک غیرفانی اضافہ کیا ہے لیکن اس حقیقت کو کہ تماشائی کے جذبات کی اصلاح سے پہلے المیے سے خود فن کار کے جذبات اور ہیجانات کی اصلاح ہوتی ہے ، اس نے بہت حد تک نظر انداز کر دیا ہے ۔

انسان کچھ پوشیدہ قوتیں لے کر پیدا ہوتا ہے جو اپنے آپ کو حسی ہیجانات کی شکل میں ظاہر کرتی ہیں ؛ یہی ہیجانات تمام ذہنی زندگی کے متحرک اجزا ہیں اور ان میں سے ہر ہیجان کا ایک مخصوص جذبہ ہوتا ہے ؛ جذباتی رنگ لیے ہوئے طاقت پیدا کرنے والی یہ تمام صلاحتیں اور ان سے پیدا شدہ ضمنی صلاحیتیں کوئی نہ کوئی فطری مقصد لیے ہوتی ہیں اور اپنے حامل کو اس مقصد کے حصول کے لیے برابر ترغیب دیتی رہتی ہیں ۔

لیکن ان مقاصد کے حصول میں ہمیشہ کامیابی نہیں ہوا کرتی ہے ۔ ہم ایک ایسی دنیا میں رہتے ہیں جہاں آئے دن ہماری خواہشات اور آرزوؤں کی راہ میں ناقابل عبور رکاوٹیں حائل ہوتی ہیں اور اس لیے مجبوراً ہمیں ان کو دبانا پڑتا ہے ؛ ہیجانات اور ان سے متعلق جذبات اور خواہشات کو اس طرح مارنے یا دبانے سے ذہنی بیماریاں پیدا ہو سکتی ہیں ، یہی نہیں بلکہ ان لوگوں میں بھی جو تمام عمر ذہنی طور پر تندرست رہتے ہیں حسرتوں اور دبی دبائی آرزوؤں کا ایک بہت بڑا ذخیرہ موجود ہوتا ہے ۔ صرف سپاہی یا بچوں ہی کے لیے یہ ضروری نہیں کہ خوف کو چھپا کر وہ اپنے کو بہادر ظاہر کریں بلکہ ہم میں سے ہر ایک شخص کو ایسا کرنا پڑتا ہے ؛ اکثر ہم خوف محسوس کرتے ہیں یا ہمیں غصہ آتا ہے یا کوئی چیز ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے یا کسی چیز سے ہم کراہیت محسوس کرتے ہیں لیکن سماجی روایات ہمیں ان جذبات کو اشاروں اور کنایوں میں بھی ظاہر کرنے کی اجازت نہیں دیتیں ۔ کبھی کبھی کسی نہ کسی وجہ سے ہمیں محبت ، نفرت ، خوف ،

غصہ ، تحسین ، تحیر ، عزم و ہمت وغیرہ کے جذبات کو دبانا پڑتا ہے ؛
اگر نفسیاتی تحلیل میں کچھ صداقت ہے تو یہ دبے ہوئے رجحانات کبھی
مرتے نہیں ۔ شعوری حیثیت سے وہ اپنا کام کرنا ضرور چھوڑ دیتے ہیں
لیکن رہتے ہیں وہ ہمارے اندر ہی اور ہمارے ہر فعل کی راہ متعین
کرتے ہیں اور جیسا کہ برگساں نے کہا ہے : ” ہم اپنے پورے ماضی
سے جس میں روح کا بنیادی میلان بھی شامل ہے، متاثر ہو کر
کوئی خواہش ، ارادہ یا عمل کرتے ہیں ۔ ہمارا ماضی ۔ ۔ ۔ ایک رجحان
کی صورت میں محسوس کیا جاتا ہے ۔“

یہ دبے ہوئے رجحانات جمع ہوتے رہتے ہیں اور جمع شدہ خیالات
کی طرح مختلف بیرونی اثرات کے ماتحت مختلف طریقوں سے ہمیں فکروعمل
کی ترغیب دیتے رہتے ہیں اور اگر انہیں اپنے اظہار کا کوئی صحت مند
ذریعہ نہیں ملتا تو وہ ذہنی امراض کی صورت اختیار کر لیتے ہیں ۔

علانیہ اظہار کے علاوہ جن میں ماحول کی رکاوٹیں حائل ہو سکتی
ہیں ، قدرت نے ان رجحانات کے اظہار کے لیے جو دوسرے صحت مند
ذرائع فراہم کیے ہیں، وہ خواب ، بیداری کے خواب اور
فنون لطیفہ ہیں ۔

خواب ارسطو کے نزدیک سونے والے کا ایک نفسی عمل ہے ؛ شعور
اور خارجی مہیجات جو مسلسل ہمارے حواس پر مسلط رہتے ہیں ، رات
کے وقت ان کی گرفت نسبتاً ڈھیلی پڑ جاتی ہے اس لیے دبے ہوئے
رجحانات جو دن بھر خوابیدہ رہتے ہیں، رات کو جاگ پڑتے ہیں اور بھیس
بدل کر خواب کی صورت میں اپنے آپ کو ظاہر کرتے ہیں جیسا کہ
ایڈنگٹن بروس (Addington Bruce) اور میری دی مین سین (Marie
de Manceine) نے کہا ہے ” سونا شعور کے آرام کا وقت ہے اور
خواب وہ ذہنی تصاویر ہیں جو سونے والے کی اندرونی زندگی کا آئینہ
ہوتی ہیں “۔ فرائڈ کی رائے میں سب نہیں تو زیادہ تر خوابوں سے ہماری
دبی ہوئی خواہشات کی تسکین ہوتی ہے اور (Jung) یونگ کے نزدیک

خواب ، تلافیٔ مافات کی شکل میں لا شعوری طاقتوں کی کار گذاریاں ہیں ؛
جن خواہشات ، خیالات اور رجحانات کی تسکین شعوری زندگی میں نہیں
ہوتی ، وہ سوتے وقت بروئے کار آ جاتے ہیں ۔

بیداری کے خواب رات کے خوابوں سے مختلف ہوتے ہیں کیوں کہ
اس صورت میں خواب دیکھنے والا بیدار ہوتا ہے اور خوب جانتا ہے
کہ وہ خواب نہیں دیکھ رہا ہے بلکہ سوچ رہا ہے ؛ پھر بھی خوابوں
سے وہ اس بات میں مشابہ ہوتے ہیں کہ ان سے بھی ہمارے ہیجانات
اور جذباتی رجحانات کا اظہار ہوتا ہے اور اس طرح وہ بھی نفسی تناؤ
کو دور کر کے تسکین پہنچانے کا فطری ذریعہ ہیں ۔

خوابوں کی طرح بچوں کی خیالی تصاویر بھی بدلے ہوئے روپ میں ان
کے پوشیدہ محرکات اور ہیجانات یعنی خوف ، حفظ خودی ، جذبۂ خودنمائی
وغیرہ کو ظاہر کرتی ہیں ؛ جس طرح بچوں کے کھیل ان کی جبلتوں
کے اظہار کی مخصوص شکلیں ہیں اسی طرح ان کی خیال آرائی بھی ان کے
دبے ہوئے رجحانات کے اظہار کی مخصوص شکلیں ہیں ۔ کھیل کود
نوخیز جبلتوں کا پیش خیمہ ہے اور خیال آرائی میں ان کے خون شدہ
ہیجانات، جذبات اور آرزوؤں کی ایک ہلکی سی جھلک دکھائی دیتی ہے ۔
دونوں افعال ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن دونوں ہی سے ان کے
اندرونی ہیجانات کا اخراج و اظہار ہوتا ہے ؛ فرق صرف اتنا ہے کہ پہلا
فعل (کھیل کود) جبلتوں کی پوری نشو و نما سے پہلے صادر ہوتا ہے اور
دوسرا فعل ان کے ابھرنے اور دبا دیے جانے کے بعد ظہور میں آتا ہے ۔

بچوں کی طرح بالغوں کی خیال آرائی بھی ان کے پوشیدہ رجحانات
کا مظہر ہوتی ہے اور جیسا کہ فرائڈ نے کہا ہے یہ وہ تلافیانہ
صورت ہے جس سے ہمارے وہ مطلوبہ مقاصد جو عارضی یا دائمی طور پر
ترک کر دیے گئے ہوں ، ایک مرتبہ پھر زندہ ہو جاتے ہیں اور اس
طرح بھیس بدل کر اپنی تکمیل کو پہنچتے ہیں[٢٤] ۔ ” خیالوں کی
شفق آلود دنیا انسانیت کے دم سے قائم ہے اور ہر تشنہ روح مدد اور

ہمدردی کے لیے اسی کی جانب نگراں ہے۔“ ٢٥

خوابوں اور بیداری کے خوابوں کے علاوہ ہمارے دبے ہوئے رجحانات کے اظہار کا دوسرا ذریعہ فنون لطیفہ بھی ہیں۔ نطشے کی رائے میں خواب جمالیاتی نظر کا پیش خیمہ ہیں، فرائڈ کے نزدیک ”بیداری کے خواب شاعرانہ تخلیق کا خام مواد ہیں“ ٢٦ فرائڈ کا خیال ہے کہ فن کی نوعیت بیداری کے خوابوں کی سی ہے اور یونگ (Jung) کی رائے میں بیداری کے خوابوں کی نوعیت فن کی سی ہے[٢٧] لیکن اس کے باوجود دونوں اس پر متفق ہیں کہ خیال آرائی اور فن کی تشکیل دونوں ہی ہماری لاشعوری طاقتوں اور ہیجانات کے تلافیانہ اعمال ہیں۔ تنہائی خیالی تصاویر اور فنی تصور دونوں ہی کے لیے مفید ہے کیوں کہ اس حالت میں خارجی دباؤ کم سے کم ہوتا ہے اور انسان اپنے دل کی دنیا کا اچھی طرح جائزہ لے سکتا ہے۔ بیداری کے خوابوں اور فنی تخلیق دونوں میں کسی بولے ہوئے یا پڑھے ہوئے لفظ، کسی دیکھے ہوئے رنگ یا کسی سنی ہوئی آواز سے خیال آفرینی کے ذریعے نفس انسانی کی گہرائیوں کی پوشیدہ باتیں نت نئی شکلوں میں منظر عام پر آجاتی ہیں جو ایک صورت (بیداری کے خواب) میں علامتوں اور دوسری صورت (فنی تخلیق) میں تشبیہوں، استعاروں اور تمثیلوں سے مزین ہوتی ہیں۔

بہر حال فن کار کی جبلی ضروریات ایک عام آدمی کی بہ نسبت زیادہ شدید ہوتی ہیں خواہ انھیں پورا کرنے کے مواقع اسے کم ہی حاصل ہوں۔ اس کے علاوہ فن کار کے معاملے میں شعوری کوشش لاشعوری رجحانات کا ساتھ دیتی ہے؛ اسی سے اس کے خیالات میں رنگینی اور زور پیدا ہوتا ہے، یہی اس کے خیالات کو لفظوں، سروں اور پتھروں میں سمو دینے کا ضامن ہے اور اسی سے اس کے فن پاروں میں تسلسل اور ربط قائم رہتا ہے۔

جو کچھ دوسرے فن کاروں کے متعلق کہا گیا ہے، وہی شاعر پر بھی صادق آتا ہے یعنی اس صورت میں بھی نفس کی گہرائیوں کی پوشیدہ باتیں سطح پر آجاتی ہیں جو شعوری ارادوں سے تقویت پا کر

اور تمام جمع شدہ خیالات کو اپنے رنگ میں رنگ کر نظم کا جامہ پہن لیتی ہیں۔ کیبل (Keble) کے نظریۂ شاعری کا خلاصہ بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر لاک (Dr. Lock) نے اپنی کتاب ”کیبل کی سوانح حیات“ (*Biography of Keble*) میں لکھا ہے ”شاعری دراصل ۔۔۔ شاعروں کے لیے وجہ تسکین ہے جو وافر جذبات کو سکون بخشتی ہے، یہ ان احساسات کی ترجمانی کرتی ہے جو اپنے اظہار کے لیے برسر پیکار رہتے ہیں لیکن زیادہ عمیق ہونے کی وجہ سے جن کی مکمل ترجمانی نہیں ہوسکتی اور عام بول چال کی زبان میں تو ان کا اظہار ہو ہی نہیں سکتا“ ٢٨

شاعری اور فنون لطیفہ کی طرح المیہ ڈراما بھی شاعر کے دبے ہوئے ہیجانات اور جذبات کے اظہار کا ایک ذریعہ ہے؛ اس کے رجحانات محبت تحسین، ہمدردی، خودستائی، تجسس، غصہ، خوف وغیرہ اس کے شعور کی مدد سے المیہ عوامل اور الم رسیدہ افراد مثلاً دیوتاؤں، بھوتوں، بادشاہوں، رانیوں، سپاہیوں، ملاحوں اور قاتل مرد عورتوں کی شکل میں اور زندگی کی نمائندگی کرنے والے مختلف مناظر کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اگر اس کے رجحانات اور دبی ہوئی خواہشات کا شعوری زندگی میں تلافیانہ اخراج نہ ہو اور نفس کا شعوری حصہ ان کا ساتھ نہ دے تو دبے ہوئے غم کی طرح وہ بھی نفسی بیماریوں مثلاً غیر ارادی طور پر جسم کے کسی حصے کو حرکت دینا، مالیخولیا، پریشان خیالی، جھکی پن، جبری حرکات، واہمے، فریب نظر اور اسی قسم کے دوسرے امراض کی صورت اختیار کر لیتے ہیں، پس اگر شاعر شاعر نہ ہوتے تو پاگل ہوتے۔

خوابوں، بیداری کے خوابوں اور عام فن کی طرح شاعری نیم شعوری صلاحیتوں اور رجحانات کی مقید طاقت کو آزاد کر کے اس قسم کے مہلک نتائج کے امکان کو ختم کر دیتی ہے اور نفس کو ان تمام باتوں سے جو بیماری کا ذریعہ بن سکتی ہیں، بالکل پاک کر دیتی ہے،

اس شاعری کی نوعیت اصلاحی ہے۔ صدیوں پہلے فیثاغورث نے موسیقی کے متعلق کہا تھا کہ اس سے روح کی تنقیح و اصلاح ہوتی ہے اور جو کچھ اس نے موسیقی کے متعلق کہا ہے، وہ شاعری اور تمام فنون لطیفہ کے متعلق بھی صحیح ہے۔

یہی بات المیہ پر بھی صادق آتی ہے اور اس لیے ارسطو نے المیے کو جو اس کے نزدیک اعلیٰ ترین صنف شاعری ہے، اصلاحی قرار دینے میں کوئی غلطی نہیں کی۔ رحم، خوف اور دوسرے جذبات جو المیے سے پیدا ہوتے ہیں، وہ کچھ بنیادی صلاحیتوں اور اکتسابی رجحانات کی جان ہوتے ہیں اور المیے میں ان صلاحیتوں اور رجحانات کے اظہار سے مصنف کا نفس بالکل پاک و صاف ہو جاتا ہے؛ اس کے علاوہ وہ ان کی زیادتی اور شدت کو دور کر کے جذباتی رنگ لیے ہوئے ہیجانات کی بھی اصلاح کرتا ہے، اس جذباتی اصلاح کے فقدان سے شاعر کا ذہنی اختلال میں مبتلا ہو جانا یقینی ہے۔

جذباتی اصلاح کی شفائی اہمیت ہی کی وجہ سے نفسی تحلیل کے ماہرین نے ذہنی امراض کے علاج کے لیے وہ طریقہ وضع کیا ہے جسے اصطلاح میں آزاد تلازم کے ذریعے جذباتی اصلاح کا طریقہ کہتے ہیں۔ اس علاج میں پہلے مریض کو کامل سکون اور آرام کے ساتھ بٹھا دیا جاتا ہے اور اس کے ذہن کو سوچنے کی پوری آزادی دی جاتی ہے اور اس سے کہا جاتا ہے کہ اچھا یا برا جو خیال بھی اس کے ذہن میں پیدا ہو، اسے وہ من و عن بیان کر دے۔ جو لفظ یا واقعہ اس کی ذہنی الجھن سے قریبی تعلق رکھتا ہے، اسے بیان کرتے ہوئے وہ جھجھکتا ہے؛ اس روے سے نفسی تحلیل کے ماہر کو مریض کی نفسی الجھن کا سراغ مل جاتا ہے جسے وہ اپنی ہمدردانہ اور مشفقانہ گفتگو کے ذریعے کرید کرید کر منظر عام پر لے آتا ہے جیسا کہ وہیلر نے کہا ہے ''اس گفتگو کا مقصد ہمیشہ دہرا ہوتا ہے: مریض کو اپنے دل کا بوجھ ہلکا کرنے کی ترغیب دینا اور اسے اپنی کیفیت سے اچھی طرح روشناس کرانا؛ پہلے کا نتیجہ ایک مفید اثر ہے جسے اصطلاح میں جذباتی اصلاح کہتے ہیں اور دوسرے میں مریض کے لیے مختلف مقاصد کا تعین کر کے اس ہیجان کے اعادے کو روک دیا جاتا ہے۔'' ۲۹

بہر حال جیسا کہ یونگ نے کہا ہے کہ محض جذباتی اصلاح سے شفا حاصل نہیں ہوتی، اعصابی مریض میں دبے ہوئے ہیجانات تقریباً مکمل طور پر شعور سے منقطع ہوتے ہیں اور محض تنقید اس انقطاع کو دور کرنے کے لیے کافی نہیں؛ اس کے لیے طبیب اور مریض کے درمیان ایک ایسے ذہنی رابطے اور مفاہمت پیدا کرنے کی ضرورت ہے جس سے طبیب نفسی الجھن کو ابھار کر سامنے لا سکے اور ایسے ذہنی رابطے کو پیدا کرنے کے لیے طبیب میں صبر و تحمل اور اعلیٰ تحلیلی صلاحیت کا ہونا بے حد ضروری ہے۔ ۳۰

عام صحت مند لوگوں اور غیر معمولی ذہانت رکھنے والے اشخاص کی صورت میں طبیب کو کسی خارجی امداد کے ذریعے سے نفسی الجھن کو اس طرح کریدنے اور ٹٹولنے کی ضرورت نہیں پڑتی، محض جذباتی اصلاح ہی سے وہ ذہنی خلفشار دور ہو جاتا ہے جو فطری اور دیگر ہیجانات کو عام طور پر دبانے سے پیدا ہوتا ہے۔

آرٹ ''آزاد تلازم کے ذریعے جذباتی اصلاح کے طریقے'' کے ہر دو مقاصد کو پورا کرتا ہے؛ اولاً فن کار کو اس کے ذریعے اپنے مقید احساسات کا اظہار کر کے اپنے دل کا بوجھ ہلکا کرنے کا موقع ملتا ہے اور ثانیاً کسی حد تک یہ اسے اپنی حالت سے اچھی طرح روشناس بھی کراتا ہے۔ اول الذکر کو پہلے پہل پوری طرح تسلیم کرنے کا سہرا ارسطو کے سر ہے اور آخرالذکر کا ہیگل کے سر۔ ہیگل لکھتا ہے ''تھوڑے ہی غور و خوض کے بعد یہ بات ہم پر واضح ہو جاتی ہے کہ آرٹ کا مقصد جذبات کی شدت کو کم کرنے کی صلاحیت میں پوشیدہ ہے اور اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ آرٹ ہمارے تخیل کے لیے جذبات کی شبیہ اتارنے ہی تک محدود ہے تو اگرچہ اس طرح اس میں مبالغے کا ہونا ضروری ہے

لیکن پھر بھی اس میں ایک طرح سے جذبات کی شدت میں تخفیف موجود ہوتی ہے کیوں کہ اس طریقے سے اب انسان کو کم از کم اس بات کا پتا لگتا ہے کہ وہ کیا تھا۔ اب پہلی مرتبہ اس نے اپنے ہیجانات اور جبلتوں کے متعلق سوچنا شروع کیا ہے ورنہ پہلے تو وہ ان پر جلدی سے ایک طائرانہ نظر ڈالتا ہوا گذر جاتا تھا، اب وہ انھیں خارجی حیثیت سے دیکھتا ہے اور جونہیں وہ خارجی اشیاء کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں، وہ ان سے چھٹکارا پانے کی کوشش کرتا ہے۔[۳۱]

سنتائنا (Santayana) جب یہ کہتا ہے" کوئی حالت بھی اتنی ہیبت ناک نہیں ہوتی کہ ذہن جمالیاتی تسکین کی خاطر دم بھر ٹھہر کر غور و خوض کرے اور اس کی ہیبت میں کوئی کمی واقع نہ ہو"[۳۲] تو در اصل وہ فن کے ذریعہ قاری یا تماشائی کی جذباتی اصلاح کے اسی پہلو کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

پر جوش ہیجانات کی جذباتی اصلاح سے خود شاعر کو بہت ہی سکون اور آرام ملتا ہے۔ انسانی فطرت کا یہ ایک مسلمہ قانون ہے کہ کسی بھی رجحان یا قوت کا اپنے مقصد کے حصول کے لیے بروئے کار آنا ہمیں خوش گوار معلوم ہوتا ہے؛ اسی طرح فن لطیف اور بیداری کے خوابوں میں خیالی طور پر جب یہ رجحانات یا قوتیں حصول مقصد کے لیے کوشاں ہوتی ہیں تو اس سے بھی ہمیں ایک خوشگوار تسکین حاصل ہوتی ہے جیسا کہ اردو کے مشہور مثنوی نگار میر حسن نے کہا ہے:

خار حسرت بیان سے نکلا   دل کا کانٹا زبان سے نکلا

شعر کہنے سے شاعر کے دل کا بوجھ ہلکا ہو جاتا ہے، نظم لکھنے سے وقتی طور پر اسے تمام ذہنی کشمکشوں سے نجات مل جاتی ہے، کسی شبیہ یا تصور کو مکمل کرنے اور معروضی جامہ پہنانے میں شاعر کے تمام ہیجانات کو مربوط اظہار کا ایک موقع ملتا ہے اور اس سے نمایاں طور پر مسرت بھی حاصل ہوتی ہے؛ تصور یا شبیہ کو مکمل کرتے وقت عالم ریاضی یا ماہر طبیعیات کی طرح اس کی حالت پر سکون

نہیں ہوتی، شعر کہتے وقت اس کے جذبات میں ایک ہیجان بپا ہوتا ہے لیکن یہ ہیجان بالآخر سکون اور آرام میں بدل جاتا ہے۔

جس طرح یہ نظریہ عام شاعری اور آرٹ کے متعلق صحیح ہے اسی طرح المیے کے متعلق بھی یہ بالکل درست ہے۔ المیہ لکھنے سے مصنف کا سارا ذہنی خلفشار دور ہو جاتا ہے؛ اگرچہ المیے کے مخصوص جذبات انفرادی طور پر ناخوشگوار ہوتے ہیں لیکن ایک ساتھ مل کر جب ان کا اظہار ہوتا ہے تو ان کی تلخی اور ناخوشگواری بہت کچھ کم ہو جاتی ہے، اس کے احساسات خوشی و غم کا ایک عجیب و غریب مرکب ہوتے ہیں۔ شیلے نے المیے کے ان ہی جذبات کے خیالی اظہار کے تجربے کے متعلق لکھا ہے:" ہمارے سب سے شیریں اور سہانے گیت انتہائی غم اور دکھ سے بھر پور ہوتے ہیں"۔ المیہ جذبات کے مربوط اظہار سے شاعر کے ذہن کو ایک خاص قسم کا سکون، ایک عجیب طمانیت اور ایک انوکھی لذت حاصل ہوتی ہے۔ نطشے کی اصطلاح میں المیے میں ڈایونیسی (Dionysian) جوش و خروش اپالو کی خوابی تصاویر کا روپ بھر کر دھیما اور ہلکا پڑ جاتا ہے اور اس طرح ڈایونی سس کا خلقی درد دکھ کم ہو جاتا ہے۔

جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، المیے سے پہلے تو مصنف کے جذبات کی اصلاح ہوتی ہے اور بعد میں قارئین و ناظرین کے جذبات کی؛ یہ ضرور ہے کہ موخرالذکر صرف اسی صورت میں ڈرامے سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب کہ ان کی ذہنی ساخت بھی مصنف کی ذہنی ساخت سے مشابہ ہو۔ جو چیز المیے کی تخلیق کے لیے ضروری ہے، وہی اس کے دوبارہ احیاء کے لیے بھی ضروری ہے جیسا کہ کروچے (Croce) نے کہا ہے "فطری ذہانت — یعنی تخلیقی قوت اور ذوق سلیم یعنی وہ قوت جو اچھے برے کا فیصلہ کرتی ہے — ان دونوں میں حقیقی تطابق ہونا لازمی ہے"[۳۳]۔ مطالعے کے دوران میں ہماری اور شاعر کی روح ایک ہی ہوتی ہے اور دونوں میں کامل یگانگت پیدا ہو جاتی ہے"۔ المیے کی تخلیق

سے شاعر کے جذبات کی اصلاح ہوتی ہے جن میں قابل ذکر ہیبت اور رحم کے جذبات ہیں۔ المیے کے اثر کا انحصار جیسا کہ ارسطو کا خیال ہے، ہمارے اور مصیبت زدہ ہیرو کے درمیان مشابہت پر نہیں ہوتا؛ تجزیہ و تحلیل کے آخری نتیجے میں اس کی وجہ یہی ظاہر ہوتی ہے کہ اس کا مصنف ہماری ہی طرح ہے، پڑھنےوالے میں اس کا دوبارہ احیاء اسی صورت میں ممکن ہے جب کہ اس میں بھی یہی ہیجانات پیدا ہوں اور اس کو بھی اسی قسم کے جذباتی اخراج کا تجربہ ہو جو مصنف کو ہوتا ہے۔ شعر کی تخلیق میں شاعر کے ہیجانات بالواسطہ اپنا مقصد پورا کر لیتے ہیں اور پڑھنے کی صورت میں پڑھنے والے کے ہیجانات کا بھی مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ جس طرح پہلی صورت میں مقصد کے بالواسطہ پورا ہونے سے سکون و آرام ملتا ہے، اسی طرح دوسری صورت میں بھی سکون و آرام ملتا ہے؛ ہیجان پر ہیجان پیدا ہوتا ہے اور خارج ہو جاتا ہے، جذبات پر جذبات بر انگیختہ ہوتے ہیں اور ان کی اصلاح ہوتی ہے اور گہری توجہ کے باوجود ہمیں سکون و آرام کا احساس ہوتا ہے جیسا کہ بوچر (Butcher) نے کہا ہے: ''ڈرامہ اُن جبلتوں کے اظہار کا ایک بے ضرر اور خوشگوار طریقہ ہے جو اپنی تسکین کے لیے کوشاں ہیں اور جو حقیقی زندگی کی بہ نسبت زیادہ آزادی سے یہاں تسکین پذیر ہوتی ہیں۔'' مخفی جذبات جو حقیقی زندگی سے ہم یہاں اپنے ساتھ لاتے ہیں، مصنوعی طور پر بر انگیختہ ہوتے ہیں اور وہ یا کم از کم ان کے ہیجان خیز عناصر خارج ہو جاتے ہیں اور جذبات کے اخراج کے بعد اس طرح ایک ''خوشگوار سکون کی صورت میں جذباتی اصلاح بھی ہو جاتی ہے''[۳۴]۔

ارسطو کا نظریۂ شاعری افلاطون کے نظریے سے بالکل متضاد ہے؛ افلاطون کے نزدیک شاعری جذبات کی پرورش کرتی ہے، ان کی اصلاح نہیں کرتی، بھوکا مارنے کے بجائے وہ انہیں غذا بہم پہنچاتی ہے[۳۵]۔ یہ صحیح ہے کہ شاعری جذبات کو بھوکا نہیں مارتی بلکہ ایک حد تک وہ غذا بھی بہم پہونچاتی ہے کیوں کہ عارضی طور پر وہ جذبات کو ابھارتی بھی ہے لیکن صحیح معنوں میں پیاس بجھانا، بھوک کو رفع کرنا یا کسی اور اشتہا کی تسکین کرنا اسے غذا بہم پہونچانے کے مترادف نہیں، غذا تو در اصل جسم کو ملتی ہے نہ کہ اشتہائے متعلقہ کو؛ فطری ہیجانات اور خواہشات کے اظہار یا ان کی تسکین سے ہر صورت میں غذا تو جسمانی صحت ہی کو ملتی ہے۔ شاعر کی خواہشات اور جذبات میں تھوڑی دیر کے لیے ہیجان ضرور پیدا ہوتا ہے لیکن یہ ہیجان ہی ان کی موت کا باعث ہے؛ جس طرح کھانے سے بھوک رفع ہو جاتی ہے اور پانی پینے سے پیاس بجھ جاتی ہے اسی طرح فن کار کی تخلیق اور ناقد کی تنقید سے ان کے اپنے ہیجانات اور خواہشات کا بھی زور کم ہو جاتا ہے جو ان کی روحانی صحت میں اضافہ کرتی ہے۔ جمال پرستوں اور فن کاروں میں دھقانیوں کی سی سطحی جذباتیت نہیں ہوتی، میلو ڈرامے پڑھ کر ان پر کبھی وجد یا حال کی کیفیت نہیں طاری ہوتی۔ فن سے جذباتیت کم اور رقت قلب دور ہو جاتی ہے لیکن جہاں فن سے جذباتیت کم ہو جاتی ہے، حس لطیف میں اس سے اضافہ ہو جاتا ہے۔ جذباتیت اور حس لطیف میں بہت فرق ہے اور افلاطون اسی فرق کو سمجھنے میں ناکام رہا ہے؛ جذباتی لوگوں کے برعکس حس لطیف رکھنے والے اشخاص شوخ رنگوں سے کبھی متاثر نہیں ہوتے، سادہ لوح شخص تو اونچی اور بے سری موسیقی کی رو میں بہ جاتا ہے لیکن ماہر موسیقی کی سماعت پر یہ بھدے نغمے گراں گذرتے ہیں۔ عام لوگوں کی طرح شاعر یا ادبی نقاد بھونڈے جذبات یا پرانے اور فرسودہ خیالات کے اظہار پر کبھی خوش نہیں ہوتا؛ جذبات کے صرف نازک اور لطیف پہلو ہی جو عوام کی دسترس سے باہر ہوتے ہیں، اس کی روح کے تاروں کو چھیڑتے ہیں۔ جو چیز اس کی روح کے ایک نئے تار کو چھیڑتی ہے یعنی ایک مخفی ہیجان کو ابھارتی ہے، وہی اس کے نفس کو بھی اپیل کرتی ہے لہٰذا المیہ مصنف اور قاری کے لیے صحت کا

سرچشمہ ہی نہیں بلکہ اس سے نفاست اور لطافت کو بھی تقویت پہنچتی ہے۔

پس المیے کے ذریعے جذبات کی اصلاح ایک ناقابل تردید حقیقت ہے اور ارسطو نے اس حقیقت کو اجاگر کر کے ایک زبردست علمی خدمت انجام دی ہے، اس سلسلے میں اس نے اپنے پیشروؤں کے نظریے میں بڑا اضافہ کیا ہے۔ بہر حال اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ ارسطو نے جذبات کی اصلاح کے متعلق جو کچھ لکھا ہے، وہ حرف آخر کی حیثیت رکھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس کا نظریہ بہت زیادہ دور رس نہیں: یہ کہنے میں وہ بالکل حق بجانب ہے کہ المیے کے ذریعے قاری اور تماشائی کے رحم و خوف کے جذبات کی اصلاح ہوتی ہے لیکن اس نے مصنف سے اس کے تعلق کو قطعی نظر انداز کر دیا ہے۔ بے شک المیے سے قاری اور تماشائی کے جذبات کی اصلاح ہوتی ہے لیکن یہ مسئلہ تو محض ایک ثانوی حیثیت رکھتا ہے، اس سے زیادہ اہم حقیقت یہ ہے کہ المیے سے سب سے پہلے خود مصنف کے جذباتی رنگ لیے ہوئے ہیجانات اور رجحانات کی اصلاح ہوتی ہے۔

علاوہ ازیں جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، ارسطو نے جذباتی اصلاح کے اس پہلو پر غور نہیں کیا جس کو بعد میں ہیگل نے اجاگر کیا ہے یعنی جذبات کی تخفیف و تسکین میں خود غور و خوض کی اہمیت۔

اس کے علاوہ ارسطو نے شاعر کو چند مخصوص طریقوں سے رحم اور خوف کے جذبات ابھارنے کا مشورہ دینے میں بھی غلطی کی ہے؛ فلسفی کو المیے اور المیے کے مصنفوں کے مطالعے کا حق ضرور پہنچتا ہے لیکن اس قسم کے مشورے دینا اس کے دائرۂ عمل سے باہر ہے۔ فن کسی بھی خارجی قانون کا پابند نہیں ہوتا، وہ مطلقاً آزاد ہوتا ہے؛ اظہار کوئی بھی اسلوب اختیار کر سکتا ہے، خارجی حیثیت سے کوئی خاص اسلوب اس کے لیے مقرر نہیں کیا جا سکتا۔ فن جیسا کہ ہیگل

نے کہا ہے، ”اپنے دور انحطاط کے سوا، کبھی خارجی قانون اور اصول کی پابندی نہیں کرتا“۔[۳۶] یہ فن کار کے نظریۂ قدر اور اس کے انجام اور اس سے متعلق خود اس کے اپنے رد عمل کو ظاہر کرتا ہے؛ قاری کو متاثر کرنے یا اور کسی خارجی مقصد کے لیے اسے پیش نہیں کیا جاتا۔ فن فن کار کی ایک برجستہ و بے ساختہ فعلیت ہے اور اس کا مقصد اپنی ذات کی تکمیل کے سوا کچھ نہیں؛ یہ قدر اور غیر قدر کے ساتھ اس کے تصادم کا پیکر ہے جسے شاعر کا ذہن اپنے رنگ میں رنگ کر خارجی حیثیت بخشتا ہے، اس طرح خود اپنے دبے ہوئے ہیجانات اور خواہشات کا علانیہ اظہار کرتا ہے اور خود اپنی فعلیت کے علم میں بھی اضافہ کرتا ہے۔

المیے کا مقصد جذبات کی اصلاح صرف اسی حد تک ہے جس حد تک کسی ذی روح ہستی کے افعال کو با مقصد کہا جا سکتا ہے۔ اس کا ایک فطری مقصد ہوتا ہے لیکن اس مقصد کو حاصل کرنا المیے کے مصنف کا فرض نہیں: اس کے پیش نظر شعوری مقصد نہیں ہوتا، خود بخود اسے المیاتی وجدان ہوتا ہے اور خود بخود غیر اختیاری طور پر اس کی تنظیم کر کے وہ اسے ایک خارجی شکل دے دیتا ہے اور اس طرح اپنے جذبات کی اصلاح کر لیتا ہے۔

ان تمام خامیوں کے باوجود ارسطو کے نظریۂ المیہ نے انسانی تاریخ میں پہلی بار کم از کم ایک بڑی صداقت کو تسلیم کیا ہے اور وہ یہ کہ فن سے جذبات کی اصلاح ہوتی ہے۔

NOTES

1. *Rhetorics*, 1386, p. 8.
2. I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, pp. 245-246.

۳۔ میں ایف۔ ایل۔ لوکس سے وہاں کامل اتفاق کرتا ہوں جہاں اس نے رچرڈس کے مسلک پر تنقید کی ہے، اگرچہ میرا خیال ہے کہ نظریۂ تنقیح جذبات پر اس کے اعتراضات بے بنیاد ہیں اور اس کا ارسطو پر یہ الزام

لگاتا کہ اس نے محض افلاطون کی تردید کے لیے یہ نظریہ گھڑا ہے ' دنیا کے اس پہلے سائنسی مفکر کی توہین کے مترادف ہے -

۴- ''بلاغت'' ۱۳۸۲ ا - (Rhetorics, 1382 a.) ' صفحہ ۵ حاشیہ -

۵- یہ بیان پوری حد تک تو صحیح نہیں کیوں کہ بچوں اور جانوروں کی عادات و اطوار کے مشاہدے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ خوف کے اصلی مہیجات خطرے کی متوقع صورتیں نہیں بلکہ وہ چیزیں ہیں جو بالکل نا مانوس ہوں ' ان میں متوقع خطرات بھی شامل ہیں -

۶- ''بلاغت'' ' ۱۳۸۲ ب - (Rhetorics, 1382 b) ' صفحہ ۳۰ -

۷- اس لحاظ سے کارنیل (Corneille) کا یہ تصور کہ المیہ محض خوف کی بنا پر بھی معرض وجود میں آ سکتا ہے ' ناممکن ہے -

۸- ''بلاغت'' ' ۱۳۸۶ ا - (Rhetorics 1386 a) ' صفحہ ۲۲ -

۹- ایضاً صفحہ ۱۸ -

۱۰- ایضاً ' ۱۳۸۲ ب ' صفحہ ۲۷ ؛ ۱۳۸۶ ا ' صفحہ ۲۷ -

۱۱- ''بوطیقا'' ' ۱۴۵۳ ا ' (Poetics, 1453 a) ' صفحہ ۴ -

۱۲- ''بلاغت'' ۱۳۸۳ ا ' (Rhetorics 1383 a) ' صفحہ ۸ -

۱۳- ایس - ایچ بچر ' ''ارسطو کا نظریۂ شاعری و فنون لطیفہ''
(S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*) ' صفحہ ۲۵۸ -

۱۴- ملاحظہ ہو کیرٹ ' '' نظریۂ حسن '' (Carritt, *The Theory of Poetry*) صفحہ ۶۷ حاشیہ ؛ اس کا ''حسن کے فلسفے'' (*Philosophies of Beauty*) ' صفحہ ۳۳ حاشیہ ؛ بائی واٹر ' '' فن شاعری کے متعلق ارسطو کا خیال ''
(Bywater, *Aristotle on the Art of Poetry*) ' ضمیمہ ؛ ایس - ایچ بچر ' ''ارسطو کا نظریۂ شاعری و فنون لطیفہ'' ' باب ششم '
(S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*) ' صفحہ ۲۳۰ — ۲۷۳ -

۱۵- ''سیاست'' ' ۱۳۴۱ ب ' (Politics, 1341 b) ' صفحہ ۳۲ ؛ —— ۱۳۴۲ ا ' صفحہ ۱۵ -

۱۶- ایضاً ' ۱۳۴۱ ا صفحہ ۲۰ ' ۱۳۴۱ ب ' صفحہ ۳۵ -

۱۷- ایضاً ' ۱۳۴۱ ب صفحہ ۳۹ -

۱۸- ایس - ایچ بچر ' ''ارسطو کا نظریہ شاعری و فنون لطیفہ'' '
(S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*) ' صفحہ ۲۵۱ -

۱۹- افلاطون ' ''قوانین'' ' ۷ - (Plato, *Laws, vii*) ' صفحہ ۷۹۰ ' ۷۹۱ -

۲۰- ای - ای - سائیکس ' ''شاعری کا یونانی نظریہ'' '
(E.E. Sikes, *The Greek View of Poetry*) ' صفحہ ۱۱۸ ' ۱۱۹ -

۲۱- ایس - ایچ - بچر ' '' وظیفہ المیہ '' مشمولہ '' ارسطو کا نظریۂ شاعری و فنون لطیفہ '' ' باب ششم '
(S.H. Butcher, "The Function of Tragedy", *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, ch. vi) ' صفحہ ۲۶۵ -

۲۲- ایف - ایل لیوکس ' ''المیہ'' (F .L. Lucas, *Tragedy*) ' صفحہ ۲۸ '

۲۳- ''جمہوریہ'' کتاب ۱ ' ۱۵ ' ۳۴۶ ' (*Republic*, Book 1, 15, 346.) -

۲۴- فرائڈ ' ''نفسیات تحلیلی کا ایک عام دیباچہ''
(Freud, *A General Introduction to Psycho-analysis*) ' صفحہ ۳۲۳ '

۲۵- ایضاً ' صفحہ ۳۲۷ -

۲۶- ایضاً ' صفحہ ۷۷ -

۲۷- ینگ ' ''نفسیات تحلیلی میں اضافات''
(Jung, *Contributions to Psycho-analysis*) ' صفحہ ۳۰۱ -

۲۸- ایس - ایچ بچر ' ''ارسطو کا نظریۂ شاعری و فنون لطیفہ'' '
(S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*) ' صفحہ ۲۵۲ حاشیہ -

۲۹- ریمنڈ ایچ - ویلر ''علم نفسیات''
(Raymond H. Wheeler, *The Science of Psychology.*) ' صفحہ ۱۸۵ -

۳۰- سی - سی - ' ینگ ''نفسیات تحلیلی میں اضافہ'' '
(C. C. Jung, *Contribution to Analytical Psychology*) ' صفحہ ۲۸۲ حاشیہ -

۳۱- ''جمالیات'' بحوالہ کیرٹ ' ''حسن کے فلسفے'' '
(*Aesthetic*, quoted by Carritt in *Philosophies of Beauty*) ' صفحہ ۱۶۳ -

۳۲- ''حس حسن'' بحوالہ کیرٹ ' ''حسن کے فلسفے''
(*The Sence of Beauty* quoted by Carritt in *Philosophies of Beauty*) ' صفحہ ۲۰۱ -

۳۳- ''جمالیات'' (*Aesthetic*) ' صفحہ ۱۲۰ -

۳۴- ایس - ایچ - بچر ' ''ارسطو کا نظریۂ فنون لطیفہ'' '
(S. H. Butcher, *Aristotle's Theroy of Poetry and Fine Arts*) صفحہ ۲۳۵ ' ۲۳۶ -

۳۵- ''جمہوریہ'' ۱۰ ' ۶۰۶ ا ' (*Republic*, *X* 606 a)

۳۶- ہیگل کے ''فلسفۂ فنون لطیفہ'' کا دیباچہ ' ترجمہ برنارڈ بوزین کیٹ '
Hegel, (*Philosophy of Fine Art*, tr. by Bernard Bosanquet, 1905, "Introduction") ' صفحہ ۶۴ ' ۶۵ -

(۳)

المیے کی جنس - نقل

کسی تعریف کا جائزہ لینے کے لیے فطری اور منطقی طریقہ یہ ہے کہ فصل سے جنس کی بجائے جنس سے فصل کی جانب رجوع کیا جائے لیکن ابتدا ہی میں ایک مشکل بحث کے لیے میں نے اس فطری ترتیب کو الٹ دیا ہے اور پہلے المیے کی فصل پر بحث کی ہے، اب میں اس کی مبینہ جنس پر بحث کروں گا۔

اس باب کے پہلے حصے میں میرا موقف یہ تھا کہ المیہ لازماً ڈرامے کی ایک قسم نہیں بلکہ دراصل فن کی ایک قسم ہے لیکن اگر ہم المیے کے محدود مفہوم ہی پر نظر رکھیں یعنی اس سے محض تمثیل ہی مراد لیں تو بھی نقل یا محاکات کو اس کی جنس قرار دینا درست نہیں۔ ارسطو کا قول ہے کہ فن سے جو حظ ہمیں حاصل ہوتا ہے، وہ محاکات پر مبنی ہے، نقل میں اصل کو پہچان لینے میں مضمر ہے اور اس نظریے کے ثبوت میں اس نے یہ دلیل پیش کی ہے: ''کریہہ اور درد انگیز چیزیں بنفسہ نفرت انگیز ہوتی ہیں اس لیے اگر ایسی چیزوں کی فنی پیشکش سے ہمیں نفرت کی بجائے حظ حاصل ہو تو درحقیقت یہ اس احساس پر مبنی ہے کہ یہ نقل ایک اصل کی نقل ہے''۔

یہ دلیل ناقص ہے: اس میں کوئی شک نہیں کہ کسی چیز کا پہچان لینا ہماری فکر کا ایک فطری عمل ہے، ایسے عمل سے ہمیشہ حظ حاصل ہوتا ہے لیکن اس کا اثر اس اذیت کی وجہ سے جو ان اشیاء کے بعض اوقات بد صورت اور تکلیف دہ ہونے کے باعث پیدا ہوتا ہے، زائل ہو جاتا ہے اور جب تک کسی دوسرے ذریعے سے اس مسرت میں اضافہ نہ

ہو جائے، ہمیں شاذ و نادر ہی اس کا احساس ہوتا ہے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ ڈرامے کے تماشائی کی حیثیت سے جو حظ ہمیں حاصل ہوتا ہے، حقیقت میں اس کی وجہ نقل میں اصل کو پہچان لینا نہیں بلکہ اس کا سبب ہمارے ہیجانات کا متوازن اظہار اور اس کی وجہ سے ہمارے جذبات کی اصلاح ہے۔ بے شک نقل خود ان ہی ہیجانات میں سے ایک ہیجان ہے اور اس کا اظہار بھی مسرت کا باعث ہوتا ہے لیکن پھر بھی اسے فن کی مسرت کا واحد سبب نہیں قرار دیا جا سکتا۔

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ نقل یا محاکات سے ارسطو کیا مراد لیتا ہے؛ ارسطو کے نزدیک اسے لطف انگیز ہونے کے لیے اصل کی گویا عکسی تصویر ہونا از بس ضروری ہے اور جس قدر وہ اصل کے مطابق ہوگی اتنا ہی اس کا جمالیاتی حظ زیادہ ہوگا لیکن فی الواقع اس کی مراد یہ نہیں ہے۔ اس کے نزدیک فن کے لطف میں اسی وقت اضافہ ہوتا ہے جب نقل میں کسی منفرد شخص یا تجربے کی بجائے ایک ایسی مثال یا نوع کو پیش کیا جائے جو اس قسم کے تمام افراد یا تجربات کی نمائندگی کرے یعنی یہ نقل ان خصوصیات کی حامل ہو جو ایک ہی قسم کے تمام اشخاص یا تجربات میں بالعموم مشترک ہوں اور جن کی وجہ سے انہیں ایک ہی قسم یا نوع سے منسوب کیا جائے۔ للہذا ارسطو کے نزدیک اگرچہ فن ایک شخص یا منفرد تجربے کی عکسی تصویر نہیں پیش کرتا، پھر بھی اگر عکسی سے مراد مطابق بہ اصل لیں تو یہ اشخاص اور تجربات کے ہمہ گیر پہلوؤں کی عکسی تصویر یقیناً پیش کرتا ہے۔

لیکن یہ مسئلہ اتنا صاف و سادہ نہیں ہے؛ اپنی کتاب ''سیاسیات'' میں ارسطو نے لکھا ہے کہ فن سیرت، جذبات اور افعال کی نقل کرتا ہے اور موسیقی تمام فنون میں سب سے زیادہ نقال فن ہے۔[1] اس سے کچھ مصنفین کو یہ خیال پیدا ہو گیا کہ نقل سے ارسطو کی مراد محض اصل کی تصویر نہیں ہے لیکن یہ صرف ان کی خوش فہمی ہے، ان لوگوں

rekhta

نے ارسطو کے مطالب کو کھینچ تان کر اپنی مرضی کے مطابق معنی پیدا کیے ہیں ؛ در حقیقت اگر دیکھا جائے تو ''سیاسیات'' میں بھی اس کے بیان سے نقل کے علاوہ اور کوئی معنی نہیں نکلتے ۔ ارسطو کے نزدیک موسیقی وزن اور آہنگ پر مشتمل ہے : وزن کے لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو اس میں کوئی شبہ نہیں کہ موسیقی ہمارے تجربات کے توازن ، افعال کے تسلسل ، سکون و حرکت ، کامرانی و ناکامی ، کمزوری و قوت ، غم و مسرت ـــ حتیٰ کہ ہمارے دل کی دھڑکن اور ہاتھ پاؤں کی جنبش کی بھی جیتی جاگتی تصویر کھینچ سکتی ہے ۔ اسی طرح آہنگ سے بھی ہمارے جذبات کے صوتی اظہار مثلاً قہقہوں کی گونج ، خوشی کے نعروں ، خوف کی چیخوں ، درد کی کراہ ، غصے کی گھن گرج اور غم میں آہ و بکا کی ہو بہو نقل ہو سکتی ہے ۔ اس کے علاوہ موسیقی ہمارے جذبات ، ہیجانات ، خیالات اور ارادوں کے مظاہر ہی کی ترجمانی نہیں کرتی بلکہ ان ذہنی کیفیات کی آفاقی خصوصیات کی بھی براہ راست نقل کرتی ہے ؛ اپنے سروں کی آمیزش سے وہ غصے کی تندی اور شدت ، مزاج کی تیزی اور حدت ، بہادری کی جرأت اور قوت ، ذہن کی نزاکت اور ذکاوت ، علم کی گہرائی اور وسعت ، تذبذب کی کشمکش ، انصاف کے توازن اور اسی طرح دیگر ذہنی مظاہر کی مسلمہ خصوصیات کی بھی ترجمانی کرتی ہے ۔ پس چونکہ موسیقی ہماری ذہنی زندگی کے جسمانی مظاہر اور ہمارے تجربات کے اوصاف دونوں کی آفاقی حیثیت سے نقالی کرتی ہے اس لیے تمام فنون میں اسے سب سے زیادہ نقال فن مانا گیا ہے لیکن آفاقیت سے قطع نظر موسیقی ہماری سیرت ، افعال اور جذبات کی صفات ہی کو نہیں بلکہ ان کے مظاہر کی انفرادی حیثیت کی بھی دیگر فنون مثلاً فن تعمیر ، سنگ تراشی ، رقص ، مصوری حتیٰ کہ شاعری سے بھی زیادہ صحیح ترجمانی کرتی ہے ؛ وہ حرکت کی نقل حرکت سے[۲] ، صفت کی صفت سے اور جسامت کی جسامت سے ان کے حقیقی تناسب کے مطابق آتار لیتی ہے ۔

پس ارسطو جب موسیقی کو جملہ فنون میں سب سے زیادہ نقال یا محاکاتی فن قرار دیتا ہے تو نقل سے اس کی مراد نقل محض کے علاوہ کچھ بھی نہیں ۔

ہیگل نے بجا طور پر مندرجہ ذیل وجوہ کی بنا پر اس نظریۂ نقل کی تردید کی ہے :

(۱) نقل چونکہ اصل کی محض تکرار ہوتی ہے اور اصل شے پہلے ہی سے ہمارے سامنے موجود ہوتی ہے اس لیے یہ نقل سعیٔ لا حاصل اور فرضی مشغلے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی ۔

(۲) نقل اصل سے بہت ہی کم مطابقت رکھتی ہے کیوں کہ اس میں اصل کی محض یک طرفہ شباہتیں پیش کی جاتی ہیں جن کا تعلق بسا اوقات صرف ایک ہی حس سے ہوتا ہے ۔ محض نقالی سے فن فطرت کا حریف نہیں بن سکتا اور اگر وہ اس بات کی کوشش کرے تو یہ ایسا ہی ہوگا جیسے کوئی چیونٹی ہاتھی کے نقش قدم پر چلنے کی کوشش کرے ۔

(۳) نقل کو فن کا بنیادی اصول مان لینے سے فن محض رسمی ہو کر رہ جاتا ہے ، حسن کے اجزائے ترکیبی سے توجہ مطلقاً ہٹ جاتی ہے اور اس طرح حسن بھی نقل محض کا دوسرا نام ہو جاتا ہے ۔[۳]

اب ہم اس تنقید پر چند اور قابل لحاظ امور کا اضافہ کریں گے ۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ فن میں محاکات یا نقل کا ذریعہ علامتوں کا استعمال ہے اور یہ حقیقت بھی ہے کہ فن میں ایسی علامتیں عموماً استعمال کی جاتی ہیں جن کی مدد سے اشیاء ، افعال ، خیالات اور احساسات ذہن میں دوبارہ زندہ ہو جاتے ہیں لیکن اول تو علامتوں کے استعمال کو نقل نہیں کہا جا سکتا ؛ خود ارسطو کے قول کے مطابق ، شکل و رنگ کا شمار نقل میں نہیں بلکہ یہ اخلاق شمائل کی نشانیاں ہیں اور ان حسی کیفیات کی علامتیں ہیں جنھیں جسم پیش کرتا ہے[۴] اور علامات

کسی شے پر دلالت کرتی ہیں نہ کہ اس کی نقل کرتی ہیں ؛ دوم یہ
کہ علامتوں کا استعمال بذات خود کوئی فن نہیں ہے اور نہ آفاقیت
نقل کے مقصد کی حیثیت سے فن کا کوئی لازمی جز ہے، معروضی
حیثیت سے جو چیز فن میں داخل ہوتی ہے، وہ بالکل انوکھی اور
بے مثل بھی ہوسکتی ہے۔ صوفی شعراء کا کلام (انہیں کے بقول)
علامتوں کے ذریعے ان کیفیات کی ترجمانی کرتا ہے جو مشاہدۂ جلوۂ ذات
سے قلب پر وارد ہوتی ہیں اور ظاہر ہے کہ ذات خداوندی
سے زیادہ بے مثل کیا شے ہوسکتی ہے لہٰذا بے مثل اور نادر واردات
کا اظہار کرنے والے فن پارے بھی فن کے حقیقی نمونے شمار کیے جا سکتے
ہیں خواہ فن کار کے علاوہ کوئی دوسرا شخص ان سے محظوظ نہ ہو سکے۔
اس میں کوئی شک نہیں کہ دوسروں کے فن سے محظوظ ہونے کے لیے
کلیت یا آفاقیت بڑی اہمیت رکھتی ہے لیکن یہاں بھی معروضی کلیت
کی نسبت موضوعی کلیت زیادہ اہم اور نمایاں ہے۔ غور سے دیکھا جائے
تو فن سے جو چیز متاثر ہوتی ہے، وہ ہماری ہی فطرت اور وجود کے
آفاقی عناصر ہیں اور ہمارا ہی مشترک حیاتیاتی اور سماجی ورثہ ہے جن
میں خود فن کار بھی برابر کا شریک ہے اور حقیقت میں یہی وہ کلیت ہے
جو اس کی تخلیق کو ہمارے لیے ایک فنی شہ پارہ یا قدرت کی کسی شے
کو حسن کا ایک نمونہ بنا دیتی ہے اور جس قدر زیادہ یہ ہماری ابتدائی
غیر مشخص جبلتوں کو متاثر کرتی ہے اتنی ہی زیادہ دیرپا اس کی
کشش بھی ہوتی ہے۔

محض کلیت اور علامتی اظہار ہی اگر فن کے لوازم ہوتے تو
ریاضی سب سے بڑا فن ہوتا لیکن جیسا کہ شوپن ہار نے کہا ہے
"اچھے فن کار اصولاً برے ریاضی داں ثابت ہوتے ہیں"۔

ارسطو نے کہا کہ فن کے حظ سے مراد وہ حظ ہے جو ہمیں نقل
میں اصل کو پہچان لینے سے حاصل ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں
کہ ایک لحاظ سے تمام پہچان نقل میں اصل یعنی پیش نظر تصویر میں

کسی سابقہ تجربے کی شناخت ہے لیکن ہر شناخت دراصل حسن کی شناخت
نہیں ہے اور نہ اس کے حظ کو جمالیاتی حظ کہا جا سکتا ہے ؛ اس کے
علاوہ بعض تجربات میں شناخت سے پیدا ہونے والا حظ بالکل مفقود ہوتا
ہے مثلاً قدرتی مناظر کو پہلی مرتبہ دیکھنے سے ہمیں ایک جمالیاتی حظ
حاصل تو ہے لیکن کسی گذشتہ تجربے کو پہچان لینے کا شائبہ گمان بھی
نہیں ہوتا۔ دوسرے نقل سے اگر محض نقل مراد ہے تو زیر بحث حظ کا
باعث جیسا کہ ہیگل نے کہا ہے، شناخت یعنی کسی شے کا پہچان لینا
نہیں ہے بلکہ محض نقالی کی مہارت کی داد دینا ہے جو بہت ہی محدود
ہوتی ہے اور جلدی ہی اس سے جی اکتا جاتا ہے۔[5]

بہر حال "بوطیقا" میں ایک ایسی عبارت بھی موجود ہے جس سے پتا
چلتا ہے کہ ارسطو کو اس بات کا دھندلا سا احساس ضرور ہے کہ فن
سے حاصل ہونے والا حظ محض نقل کا حظ نہیں اور ایک فن پارہ بذات
خود جمالیاتی حظ کا حامل بھی ہو سکتا ہے خواہ اس میں کسی اصل کی
پہچان موجود نہ ہو ؛ چنانچہ تصویروں کے مشاہدے سے حاصل ہونے
والے حظ کے متعلق وہ لکھتا ہے : "جس شے کی نقل اتاری گئی ہے، اگر
وہ ایسی چیز ہے جسے ناظر نے پہلے کبھی نہیں دیکھا تو اس صورت میں
اسے نقل کی وجہ سے حظ حاصل نہیں ہوگا بلکہ صناعی، رنگ آمیزی یا اور
کسی ایسی ہی وجہ سے۔"[6] اس کے آگے وہ لکھتا ہے کہ "نقل کرنا
بھی ہمارے لیے اتنا ہی فطری ہے جتنا کہ وزن اور آہنگ کا احساس"[7] اور
نقل کی صورت میں بھی فن پاروں سے جو حظ ہمیں حاصل ہوتا ہے، اس
میں ہمارے علم کو بھی بہت کچھ دخل ہوتا ہے کیونکہ "کسی چیز کو
سیکھنا ہی دنیا میں سب سے بڑا حظ ہے ۔۔۔۔ تصویریں دیکھنے سے جو
مسرت ہمیں حاصل ہوتی ہے اس کی اصل وجہ یہی ہے کہ دیکھنے والا
ساتھ ہی ساتھ کچھ سیکھتا بھی ہے یعنی اشیا کے مفہوم کو بھی اخذ
کرتا ہے۔"[8] اگر ارسطو نے ذرا زیادہ تجسس سے کام لیا ہوتا اور اپنے
ہی ان حد درجے معنی خیز بیانات کے مفہوم پر ذرا اور زیادہ غور

کسی شے پر دلالت کرتی ہیں نہ کہ اس کی نقل کرتی ہیں ؛ دوم یہ کہ علامتوں کا استعمال بذات خود کوئی فن نہیں ہے اور نہ آفاقیت نقل کے مقصد کی حیثیت سے فن کا کوئی لازمی جز ہے، معروضی حیثیت سے جو چیز فن میں داخل ہوتی ہے، وہ بالکل انوکھی اور بے مثل بھی ہوسکتی ہے۔ صوفی شعراء کا کلام (انھیں کے بقول) علامتوں کے ذریعے اُن کیفیات کی ترجمانی کرتا ہے جو مشاہدۂ جلوۂ ذات سے قلب پر وارد ہوتی ہیں اور ظاہر ہے کہ ذات خداوندی سے زیادہ بے مثل کیا شے ہوسکتی ہے لہذا بے مثل اور نادر واردات کا اظہار کرنے والے فن پارے بھی فن کے حقیقی نمونے شمار کیے جا سکتے ہیں خواہ فن کار کے علاوہ کوئی دوسرا شخص ان سے محظوظ نہ ہو سکے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ دوسروں کے فن سے محظوظ ہونے کے لیے کلیت یا آفاقیت بڑی اہمیت رکھتی ہے لیکن یہاں بھی معروضی کلیت کی نسبت موضوعی کلیت زیادہ اہم اور نمایاں ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو فن سے جو چیز متاثر ہوتی ہے، وہ ہماری ہی فطرت اور وجود کے آفاقی عناصر ہیں اور ہمارا ہی مشترک حیاتیاتی اور سماجی ورثہ ہے جن میں خود فن کار بھی برابر کا شریک ہے اور حقیقت میں یہی وہ کلیت ہے جو اس کی تخلیق کو ہمارے لیے ایک فنی شہ پارہ یا قدرت کی کسی شے کو حسن کا ایک نمونہ بنا دیتی ہے اور جس قدر زیادہ یہ ہماری ابتدائی غیر مشخص جبلتوں کو متاثر کرتی ہے اتنی ہی زیادہ دیرپا اس کی کشش بھی ہوتی ہے۔

محض کلیت اور علامتی اظہار ہی اگر فن کے لوازم ہوتے تو ریاضی سب سے بڑا فن ہوتا لیکن جیسا کہ شوپن ہار نے کہا ہے "اچھے فن کار اصولاً برے ریاضی دان ثابت ہوتے ہیں"۔

ارسطو نے کہا کہ فن کے حظ سے مراد وہ حظ ہے جو ہمیں نقل میں اصل کو پہچان لینے سے حاصل ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک لحاظ سے تمام پہچان نقل میں اصل یعنی پیش نظر تصویر میں

کسی سابقہ تجربے کی شناخت ہے لیکن ہر شناخت دراصل حسن کی شناخت نہیں ہے اور نہ اس کے حظ کو جمالیاتی حظ کہا جا سکتا ہے ؛ اس کے علاوہ بعض تجربات میں شناخت سے پیدا ہونے والا حظ بالکل مفقود ہوتا ہے مثلاً قدرتی مناظر کو پہلی مرتبہ دیکھنے سے ہمیں ایک جمالیاتی حظ حاصل تو ہے لیکن کسی گذشتہ تجربے کو پہچان لینے کا شائبہ گمان بھی نہیں ہوتا۔ دوسرے نقل سے اگر محض نقل مراد ہے تو زیر بحث حظ کا باعث جیسا کہ ہیگل نے کہا ہے، شناخت یعنی کسی شے کا پہچان لینا نہیں ہے بلکہ محض نقالی کی مہارت کی داد دینا ہے جو بہت ہی محدود ہوتی ہے اور جلدی ہی اس سے جی اکتا جاتا ہے۔[۵]

بہر حال "بوطیقا" میں ایک ایسی عبارت بھی موجود ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ ارسطو کو اس بات کا دھندلا سا احساس ضرور ہے کہ فن سے حاصل ہونے والا حظ محض نقل کا حظ نہیں اور ایک فن پارہ بذات خود جمالیاتی حظ کا حامل بھی ہو سکتا ہے خواہ اس میں کسی اصل کی پہچان موجود نہ ہو ؛ چنانچہ تصویروں کے مشاہدے سے حاصل ہونے والے حظ کے متعلق وہ لکھتا ہے : "جس شے کی نقل اتاری گئی ہے، اگر وہ ایسی چیز ہے جسے ناظر نے پہلے کبھی نہیں دیکھا تو اس صورت میں اسے نقل کی وجہ سے حظ حاصل نہیں ہوگا بلکہ صناعی، رنگ آمیزی یا اور کسی ایسی ہی وجہ سے۔"[۶] اس کے آگے وہ لکھتا ہے کہ "نقل کرنا بھی ہمارے لیے اتنا ہی فطری ہے جتنا کہ وزن اور آہنگ کا احساس"[۷] اور نقل کی صورت میں بھی فن پاروں سے جو حظ ہمیں حاصل ہوتا ہے، اس میں ہمارے علم کو بھی بہت کچھ دخل ہوتا ہے کیوں کہ "کسی چیز کو سیکھنا ہی دنیا میں سب سے بڑا حظ ہے ۔۔۔ تصویریں دیکھنے سے جو مسرت ہمیں حاصل ہوتی ہے اس کی اصل وجہ یہی ہے کہ دیکھنا والا ساتھ ہی ساتھ کچھ سیکھتا بھی ہے یعنی اشیا کے مفہوم کو بھی اخذ کرتا ہے۔"[۸] اگر ارسطو نے ذرا زیادہ تجسس سے کام لیا ہوتا اور اپنے ہی ان حد درجے معنی خیز بیانات کے مفہوم پر ذرا اور زیادہ غور

rekhta

کیا ہوتا تو اس کا نظریۂ فن نقالی کے نظریے سے بالکل مختلف ہوتا کیوں کہ وہ خود بھی نقل کے حظ کے علاوہ رنگ، آہنگ، وزن، صناعی، علم اور ایسے ہی دیگر اسباب کو فن کے حظ کا باعث تسلیم کرتا ہے۔ رنگ، آہنگ اور وزن معروضی صفات ہیں؛ صناعی، نقل اور تجسس (جس سے علم میں اضافہ ہو) اپنے گرد و پیش کی اشیاء کے متعلق فن کار کے اپنے جبلی اعمال ہیں، اگر فن میں رنگ، آہنگ، وزن، علم اور صناعی کے اجزا موجود ہوں تو بھی وہ فن ہی رہے گا خواہ اس میں نقل کے اجزا موجود ہوں یا نہ ہوں، نقل اپنے عام مفہوم میں فن کے لیے کچھ ضروری نہیں۔

"بوطیقا" میں ایک اور بھی عبارت موجود ہے جس سے اس مسئلے پر مزید روشنی پڑتی ہے، وہ عبارت یوں ہے: "ہم کو اپنے فن میں باکمال مصوروں کا طریقہ اختیار کرنا چاہیے جو انسان کے امتیازی خد و خال کی تصویر کھینچتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ مشابہت کو قائم رکھتے ہوئے اسے اصل سے زیادہ خوبصورت بنا دیتے ہیں۔"[9] یہاں یہ بات صاف طور پر ظاہر ہے کہ فن کا حسن محض نقل پر موقوف نہیں، نقل پر اضافہ شدہ حسن یعنی وہ حسن جو کسی حسین کو حسین تر بنا دیتا ہے نقل کا رہین منت نہیں، اس کا سبب کچھ اور ہی ہے مثلاً رنگ، آہنگ، وزن، صناعی یا علم، ان میں کچھ یا سب کے سب۔ پس اگرچہ ارسطو بلا شبہ خالص نظریۂ نقل کا پورے طور پر قائل ہے لیکن خود اُسی کی تحریروں میں فن کے اس سے بہتر نظریے کا مواد موجود ہے اور وہ نظریہ یہ ہے کہ فن رنگ، آہنگ اور وزن وغیرہ کے معروضی مہیجات اور نقل، جستجو، تعمیر وغیرہ کی موضوعی جبلتوں کے باہمی عمل اور رد عمل کا نتیجہ ہے یعنی وہ نظریہ جو فن کو بجائے نقالی کے ایک تعمیری حیثیت بخشتا ہے خواہ جبلت نقل بھی ایک جزو کی حیثیت سے اس تعمیری عمل میں شریک ہی کیوں نہ ہو۔ فن چاہے کچھ بھی ہو لیکن وہ فن کار کی شخصیت کا مظہر ضرور ہے، وہ اس

کے جبلی اور اکتسابی احساسات اور خیالات کے مجموعی نظام کا ایک پرتو ہے جسے خارجی مہیجات اپنے عمل کے ذریعے وجود میں لاتے ہیں لٰہذا المیہ جیسا کہ ارسطو کا خیال ہے، ان افعال کی نقل نہیں کرتا جو مختلف اشخاص کی سیرت و افکار سے وجود میں آتے ہیں بلکہ یہ تو انسانی زندگی کی پرخوف اور قابل رحم حالتوں سے متعلق خود فن کار کی سیرت و افکار کی ترجمانی کرتا ہے۔ پس المیات کسی شے کی نقل نہیں، یہ وہ تعمیریں ہیں جو فن کار کی سیرت و افکار اور اس کے گرد و پیش کی حقیقت دونوں کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہیں، یہ خود اس کی تخلیق ہے جس کے عناصر کچھ تو فطرت مہیا کرتی ہے اور کچھ خود اس کے وجود میں موجود ہوتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ المیہ تمثیل میں اداکار "سیرت و افکار کی جدا جدا صفات کے مالک ہوتے ہیں،"[10] لیکن یہ صفات اور ان صفات کے حامل بھی انسانی زندگی کے متعلق فن کار کے اپنے نظریے سے پیدا ہوتے ہیں اور یہ نظریہ جہاں تک بھی اس کی تحلیل کی جا سکتی ہے، خود اس کے ذہن کے ارادی، جذباتی اور فکری رجحانات سے مرتب ہوتا ہے۔

فن کے متعلق ارسطو کے نظریۂ نقل میں ساری خرابی اس بات سے پیدا ہوتی ہے کہ اس کا مقصد المیے کا شاعری کی ایک اعلیٰ ترین نوع کی حیثیت سے تجزیہ کرنا ہے اور ایک طرف حقیقت اور دوسری طرف تماشائیوں سے اس کے تعلق کو ظاہر کرنا ہے لیکن خود فن کار سے اس کے تعلق کو وہ قطعی نظر انداز کر جاتا ہے؛ اگر اس نے ایسا نہ کیا ہوتا تو اس کے نظریے میں زبردست تبدیلی پیدا ہو جاتی۔ ارسطو کے خیال کے مطابق المیہ ایک تمثیل ہے، ایک ڈرامائی پیش کش ہے، شاعری کی ایک صنف ہے جس کے واقعات میں گہرا ربط پایا جاتا ہے اور وہ چند خاص حالات میں ایک خاص قسم کی مفروضہ ہستی کی سیرت سے فیصلے کی غلطی کے باعث ایک منطقی امکان کے ساتھ ظہور میں آتے ہیں

rekhta

اور اُسے خوش حالی سے بد حالی کی طرف کھینچ لے جاتے ہیں ۔ المیہ کا تعلق حقیقت سے ایسا ہی ہے جیسا کہ نقل کو اپنی اصل سے یعنی انسان کے افعال کو ان کے کلیات سے : تماشائی سے اس کا تعلق یہ ہے کہ رحم و خوف کے جذبات کے اصلاح کے ذریعے وہ اُسے ایک انوکھی مسرت بخشتا ہے ۔ پہلا تعلق اس کی نوعیت کو متعین کرتا ہے اور دوسرا اس کے مقصد کو لیکن خود شاعر کا اپنے فن سے کیا تعلق ہے ؟ اس تعلق کی نوعیت وہی ہے جو نقال کو کسی فعل کے آفاقی پہلو کی نقل سے ہوتی ہے ; فن کار کی زیادہ سے زیادہ رسائی یہاں تک ہے کہ وہ بکھرے ہوئے اجزا کو جمع کرکے ایک حسین چیز کی نقل کو حسین تر بنا دے [11] یا ان چیزوں کی جنہیں فطرت نے نا مکمل چھوڑا ہے، کچھ نقل اور کچھ تکمیل کر دے ۔ [12] یہ اعتراف ارسطو کے نظریۂ نقل سے میل نہیں کھاتا : حقیقت یہ ہے کہ فن کار موجودہ حسن کو محض فروغ ہی نہیں دیتا بلکہ اکثر وہ معمولی مواد سے اور جیسا کہ ارسطو کو خود علم ہے، کریہ مواد سے بھی حسن کی تخلیق کرتا ہے ; چنانچہ یوری پائی ڈیز (Euripides) کی میڈیا (Medea) کریہ مواد سے تخلیق حسن کی ایک اعلیٰ مثال ہے ۔ فن کے ایک صحیح نظریے کے لیے فن کار کا خود اپنے فن سے تعلق بغایت اہمیت رکھتا ہے ، اس کے فن پاروں میں حقیقت بھی خود اس کی اپنی سیرت ہی کے ذریعے داخل ہوتی ہے اور ان فن پاروں کا مطالعہ کرنے والا فن کار کا محض مثنیٰ ہونے کی وجہ سے کسی خاص توجہ کا مستحق نہیں ۔ فن ایک ایسا سنگھم ہے جہاں حقیقت اور فن کار دونوں ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں ، اس کا تعلق دونوں سے ہے اور وہ الگ الگ ان دونوں میں سے کسی ایک کی بھی نقل نہیں ہے ۔

موجودہ زمانے کے چند مفکرین نے ارسطو کے نظریۂ فن میں کچھ ترمیم کی ہے ; چنانچہ ابر کرامبی (Abercrombie) اور ہمایوں کبیر کا خیال ہے کہ فن حقیقی زندگی کی نقل نہیں ہے بلکہ زندگی کے متعلق ہمارے تصورات

کی نقل ہے ۔ [13] فن کار کے تخیلی پیکر ہی تصویروں ، گانوں اور مجسموں میں سموئے جاتے ہیں لیکن معروضی حقیقت کو نظر انداز کر کے فن کو اگر محض موضوعی تصورات کی نقل سمجھ لیا جائے تو دیوانوں کے مجنونانہ خیالات کی ترجمانی اور فن کے اعلیٰ شہ پاروں میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا ۔ اس کے علاوہ فن کے لیے کسی چیز کو رنگ، آہنگ اور سنگ میں سمو دینا گو ضروری ہے لیکن پھر بھی فن اس کا اس حد تک مظہر نہیں جس قدر فن کار کے خیالی پیکر کا جو کسی چیز کو رنگ و آہنگ اور سنگ میں سمو دینے سے بشیتر اس کے ذہن میں محفوظ ہوتا ہے ۔

دوسری طرف بوچر (Butcher) کے نزدیک نقل سے ارسطو کی مراد ایک ایسی خیالی تصویر ہے جس میں انسانی زندگی اور فطرت کے حقائق جھلکتے ہوں [14] لیکن گزرے ہوئے حقیقی تجربات کا تصور فن کی تخلیق نہیں کرتا گو وہ فن کے اجزا ضرور مہیا کرتا ہے ۔ اس کے علاوہ کسی تصور کو معروضی جامہ پہنانا بھی کچھ کم اہم نہیں ہے ، یہ بھی فن کے تخلیقی عمل کا ایک جزو ہے جو تصور کے ادھورے اجزا کو مکمل کرنے اور اس کے صحیح روپ کو متعین کرنے میں اکثر مدد دیتا ہے اگرچہ تخلیقی عمل کا زیادہ اہم حصہ فن کار کے خیال پر ہی مشتمل ہوتا ہے ۔ ”زندگی کا تصور“ فنی عمل کا ایک نمونہ تو ہے جو بڑی حد تک پہلے ہی بن چکتا ہے لیکن پھر بھی اس کی پوری تکمیل کے لیے اسے معروضی جامہ پہنانا یعنی رنگ ، آہنگ یا سنگ کے روپ میں ڈھال دینا ضروری ہے ۔

پس ارسطو کے نظریۂ نقل کے مطابق نقاشی نام ہے معروضی حقیقت کو کینوس پر نقل کر دینے کا ، فن کار کے وجدان اور تخیل کو اس میں کوئی دخل نہیں ہوتا ۔ ابر کرامبی اور ہمایوں کبیر وجدان اور اس کے خارجی اظہار یعنی رنگ، آہنگ اور سنگ کے روپ میں اُسے ڈھال دینے کو زیادہ اہم سمجھتے ہیں اور معروضی حقیقت کو بالکل نظر انداز کر جاتے ہیں ۔ بوچر معروضی حقیقت اور وجدان پر زیادہ زور دیتا ہے ،

اور ان کے خارجی اظہار کو قابل اعتنا نہیں سمجھتا لیکن فن کا کوئی بھی
صحیح نظریہ ان تینوں اجزا میں سے کسی ایک کو بھی نظر انداز نہیں
کرسکتا اور نہ ہی ان کے باہمی ربط کو محض نقل قرار دے سکتا ہے۔

نقل فن سے بالکل غیر متعلق چیز نہیں ہے، واقعہ یہ ہے کہ ایک
حیثیت سے تو یہ فن کے لیے لازمی بھی ہے؛ فن میں ہم جو کچھ بھی
پیش کرتے ہیں، فطری رنگوں، آوازوں اور فطری اشیاء کے ذریعے پیش
کرتے ہیں۔ یہاں اختلاف صرف اس امر میں ہے کہ فنون لطیفہ میں اس کی
اہمیت کیا ہے؟ فن میں نقل کی اہمیت کا صحیح اندازہ کرنے کے لیے
ہمیں فن کی بالکل ابتدائی حالتوں کا مطالعہ کرنا پڑے گا۔ نقل ایک انسانی
جبلت ہے، زندگی کے کسی اور دور کے بہ نسبت اکتساب و تحصیل کی ابتدائی
منزلوں میں اس کا عمل بہت نمایاں ہوتا ہے؛ انفرادی اور اجتماعی زندگی
کے بالکل ابتدائی دور میں ہی فنی عمل کا بے ساختہ اظہار متوازن رقص
اور مترنم موسیقی کی شکل میں اور ان دونوں کی ہم آہنگی میں اور متوازن
خط کشی یعنی منحنی، محیطی اور مخروطی خطوط کی صورت میں بھی
ہوتا ہے۔ ان فنی اعمال کے ذریعے بچوں اور وحشیوں کی دلی آرزوؤں،
شعوری مقاصد اور ماحول سے متعلق ان کے فطری رد عمل کا اولین اظہار
ہوتا ہے اور اس آئینے میں ہم ان کی سیرت کا بھی مطالعہ کر سکتے ہیں۔

اس کے بعد شعوری تحصیل کا دور آتا ہے، نقل کے فطری میلان کا
اظہار اس دور میں بہت شدت سے ہوتا ہے۔ اب بچے اور وحشی لوگ
دونوں جو گانے سنتے ہیں، ان کی نقل کرتے ہیں، انسانوں، گھریلو
جانوروں اور گرد و پیش کی چیزوں کی تصویریں کھینچتے ہیں، حقیقی
واقعات کو سنتے اور انہیں بیان کرتے ہیں۔ یہ دور بڑی حد تک نقل
کا ہوتا ہے لیکن یہاں بھی بے ساختگی کا فقدان نہیں؛ ان کے گانے اور
کہانیاں ہو بہو نقل نہیں ہوتیں بلکہ ان کی بنیاد از خود تشکیل یافتہ
تصورات پر ہوتی ہے، وہ ان تصورات کا بیرونی مظہر ہیں جو اشیاء کے صرف
انہیں خد و خال کو پیش کرتے ہیں جو خود ان بچوں اور وحشی انسانوں
کے فطری رجحانات، دلچسپوں اور افعال سے بہت گہرا تعلق رکھتے
ہیں۔ بچے اشیاء کے توازن کو غور سے دیکھتے ہیں اور اس کی نقل
کرتے ہیں؛ یہ توازن خود ان کے اعضاء و جوارح مثلاً دل، پھیپھڑے،
منہ، آنکھ، ہاتھ اور پاؤں کی بے ساختہ حرکات کی ایک عام صورت ہے۔
انہیں آہنگ کا بھی شعور ہوتا ہے، آہنگ ان چیخوں کی تکرار سے مشابہ
ہے جو پیدائش کے وقت بلند ہوتی ہیں اور ان کی فطری ضروریات کا اولیں
اظہار ہیں؛ یہی وزن اور آہنگ دوسروں سے سنے ہوئے گانوں کی نقل
کے اجزائے ترکیبی ہیں۔ بچوں کی خط کشی بھی ان کی پسند کی پہلی
چیزوں یعنی آدمیوں اور جانوروں کے نمایاں خد و خال کی نقل ہوتی ہے،
ان خد و خال میں بازو، پاؤں اور چہرہ شامل ہوتے ہیں، چہرے میں
صرف آنکھیں اور منہ دکھایا جاتا ہے؛ بہ الفاظ دیگر ان کی تصویریں
جسمانی اعضاء کا محض ایک خاکہ ہوتی ہیں جس میں ان کے فطری
رجحانات یعنی ان کی پسند اور ناپسند کو کافی دخل ہوتا ہے۔ یہی ان
کی چھوٹی چھوٹی کہانیوں کی خصوصیت ہے، وہ خود ان کے مظاہر
کی اس طرح سچی ترجمانی کرتی ہیں کہ واقعات کے جو اجزا ان کی
روح کی گہرائیوں میں نہیں اترتے، شعوری یا لاشعوری طور پر وہ
خود بہ خود نظر انداز ہو جاتے ہیں اور اسی طرح جو اجزا زیادہ
خوشگوار یا تکلیف دہ ہونے کے باعث یا ان کی امیدوں اور توقعات سے گہرا
تعلق رکھنے کی وجہ سے ان کے لیے بہت زیادہ کشش اور جاذبیت رکھتے
ہیں، ان کا شعوری اور لاشعوری طور پر اضافہ ہو جاتا ہے۔ پس اگرچہ
اس دور میں بچوں اور وحشی انسانوں کی صناعی بڑی حد تک نقل پر
مبنی ہوتی ہے، پھر بھی ان کے از خود تشکیل یافتہ تصورات کو اس
میں کچھ نہ کچھ دخل ضرور ہوتا ہے۔ یہ تصورات ان آدمیوں،
جانوروں، چیزوں اور ان کے بھی صرف ان حصوں کے جو انہیں زیادہ
پسند ہوتے ہیں، خیالی پیکر اور ان کے معروضی اجسام ہیں جو ان کی
زندگی سے گہرا تعلق رکھتے ہیں؛ ان کا فن نقل پر مبنی ہوتا ہے لیکن

پھر بھی اس کے مظاہر بنیادی طور پر انہیں کے فطری مقاصد اور دلچسپیوں کو ظاہر کرتے ہیں جن کا اظہار ان تعمیروں کی شکل میں ہوتا ہے جو ان کی پسند کی چیزوں سے عام طور پر مشابہ ہوتی ہیں، ان تعمیروں میں نقل کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ نقل کے علاوہ جن مختلف ہیجانات کا اظہار ہوتا ہے، ان میں سے بعض ہمدردی، تعمیر، بقائے نفس، ادعائے خودی، خود سپردگی، بھوک، محبت، کھیل کود اور رنگ و وزن کی کشش کے ہیجانات ہیں؛ تیسرے دور میں فن بڑی حد تک اظہاری اور تخلیقی ہوتا ہے۔

بہرحال ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اگرچہ "بوطیقا" کے بعض حصوں میں حقیقت کی کچھ جھلک موجود ہے لیکن مجموعی حیثیت سے یہ تصنیف نقل کو ٹریجیڈی کی جنس قرار دے کر ایک غلط نظریے کی حامل ہے۔

اس باب کے پہلے حصے میں میں نے اس بات کی وضاحت کی تھی کہ ذرائع اور اسلوب کے اعتبار سے ارسطو کا نظریۂ المیہ غلط ہے تاوقتیکہ المیے سے محض ایک ڈرامہ ہی مراد نہ لیا جائے لیکن فن کی ایک صنف کی حیثیت سے المیے کو ڈرامے کے معنوں میں محدود کرنے کی نہ تو ضرورت ہے اور نہ وہ اس طرح ہمیشہ انہیں معنوں میں محدود رہا ہے۔ اسی جگہ میں میں نے یہ بھی بتایا تھا کہ المیے کے مقصد کے متعلق اس کا فارمولا بہت ہی تنگ اور محدود ہے؛ اس باب کے دوسرے حصے میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی تھی کہ مکمل خوف اور وحشت نہیں بلکہ نیم خوف المیے کے توام جذبات میں سے ایک جذبہ ہے اور یہ جذبہ بھی رحم کا ہم پلہ نہیں بلکہ اس کا ایک ماتحت جذبہ ہے۔ اسی جگہ ارسطو کے اصلاح جذبات کے نظریے کی بھی تائید کی گئی ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ اس نظریے کے نقائص بھی ظاہر کیے گئے ہیں؛ اس طرح ان دو حصوں میں میں نے المیے کے فصل کے موضوع پر بحث کی ہے۔ اس آخری حصے میں میں نے ارسطو کے نظریۂ نقل کو جو اس کے

نزدیک المیے کی جنس ہے، سمجھانے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے اور یہ ثابت کیا ہے کہ فنون لطیفہ جس میں المیہ بھی شامل ہے، نقل نہیں بلکہ وہ تعمیریں ہیں جو فن کار کی شخصیت اور ماحول کی حقیقت دونوں کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہیں۔

NOTES

۱- "سیاست"، ۱۳۴۰ ا، ۱۸، (Poetic)

۱- "مسائل"، ۱۹، ۲۹، (Problems, xix. 29)۔

۳- ہیگل، "فلسفۂ فنون لطیفہ"، دیباچہ ترجمہ برنارڈ بوزین کیٹ،
(Hegel, *The Philosophy of Fine Arts*, Introduction tr. by Bernard Bosanquet)، صفحہ ۱۱۵-۱۱۸۔

۴- "سیاست"، ۱۳۴۰ ا، ۳۶، (Politics, 1340 a, 36)۔

۵- ہیگل، "فلسفۂ فنون لطیفہ" دیباچہ ترجمہ برنارڈ بوزین کیٹ،
(Hegel, *The Philosophy of Fine Arts*, Introduction, tr. by Bernard Bosanquet)، صفحہ ۱۱۸-۱۱۹۔

٦- "بوطیقا"، ۱۴۴۸ ب، ۱۸، (Poetics, 1448 b, 18)

۷- ایضاً ۱۴۴۸ ب، ۲۰۔

۸- ایضاً ۱۴۴۸ ب، ۱۴۔

۹- ایضاً ۱۴۵۴ ب، ۸۔

۱۰- ایضاً ۱۴۴۹ ب، ٦۔

۱۱- "سیاست"، ۱۲۸۱ ب، ۱۰، (Politics, 1281 b, 10)۔

۱۲- "طبیعیات"، ۱۹۹ ا، ۱۵، (Physics, 199 a, 15)۔

۱۳- لیسل ایبر کرامبے "شاعری کا نظریہ"،
(Lascelles Abercrombie, *The Theory of Poetry*)
صفحہ ۱۰۷-۱۱۰؛ ہمایوں کبیر "شاعری، اجزاء لایتجزیٰ اور معاشرہ"،
(Humayun Kabir, *Poetry, Monads and Society*)، صفحہ ۷۰۔

۱۴- ایس۔ ایچ بچر، "ارسطو کا نظریۂ شاعری و فنون لطیفہ"
(S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*)، صفحہ ۱۵۰۔

حصہ دوم

کروچے کا نظریۂ حسن و اظہار

اس مقالے کی تحریر کا منشا یہ ہے کہ حسن کا وہ نظریہ جسے اظہاریت کہتے ہیں، بہ تفصیل بیان کیا جائے اور پھر اس کا جائزہ لیا جائے۔ آج کل فن کے متعلق جتنے نظریات رائج ہیں، ان میں اس نظریے کو سب سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی ہے اور رچرڈز نے درست لکھا ہے کہ ادیب اور فنون لطیفہ کے شائقین خاص طور پر اس نظریے کے گرویدہ ہیں۔ اس نظریے کا بہترین شارح کروچے ہے۔ اس بات کو ملحوظ رکھتے ہوئے کہ آج کل اس نظریے نے مختلف مبہم صورتیں اختیار کر لی ہیں، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ خود کروچے نے جس صورت میں اسے پیش کیا ہے، بہ راہ راست اسی کا مطالعہ کیا جائے اس لیے اس مقالے میں کوشش کی گئی ہے کہ پہلے کروچے کا نظریۂ فن بیان کیا جائے، پھر اس کے مآخذ اور اثرات کا جائزہ لینے کے بعد تفصیلاً ہر پہلو پر بحث کی جائے۔

(۱)

کروچے کا نظریہ اجمالی طور پر یہ ہے کہ حسن درحقیقت اظہار کا نام ہے؛ عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ حسن ایک ایسی صفت ہے جو اس قسم کی اشیاء میں پائی جاتی ہے جیسے کوہ سار، تصاویر، مجسمے، نظمیں اور گیت وغیرہ، لیکن یہ خیال غلط ہے۔ حسن اس شخص کے تجربات ذہنی کی ایک صفت ہے جو مندرجہ بالا اشیا کو خوب صورت قرار دیتا ہے، یہ صفت بنیادی طور پر اظہار کی ذہنی فعالیت ہے۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اظہار کی فعالیت کی صحیح نوعیت کیا ہے؟ کیا ایسا تو نہیں کہ یہ خوش گوار یا ناگوار احساسات کی فعالیت یا صلاحیت کا نام ہے؟ اصلاً اس کا جواب نفی میں ہے۔ ذہنی فعالیت ادراک و شعور سے متعلق ہوتی ہے یا ارادے سے، نظریاتی ہوتی ہے یا عملی، یا علم سے مربوط ہوتی ہے یا عمل سے۔ احساس کی فعالیت کی کوئی تیسری صورت نہیں ہے؛ فن لذت و الم کی اضطراری کیفیات سے وجود میں نہیں آتا۔ کانٹ کا یہ مفروضہ غلط ہے کہ نظریاتی و عملی فعالیت کے درمیان احساس کی ایک پراسرار صلاحیت بھی ہوتی ہے، احساس ہر فعالیت کی جلو میں ہوتا ہے لیکن یہ بہ ذات خود نہ کوئی صلاحیت ہے نہ فعالیت۔

یہ بھی غلط ہے کہ جمالیاتی فعالیت یا اظہار کی فعالیت ایک اختیاری فعل (عمل کی اختیاری فعالیت) ہے جو کسی مقصد کے حصول کے لیے انسان سے سرزد ہوتا ہے؛ اقتصادی فعالیت اور اخلاقی فعالیت دونوں کچھ اغراض و مقاصد سے وابستہ ہوتی ہیں اس لیے یہ جمالیاتی فعالیت سے بالکل مختلف ہیں۔

جب فن کار کسی مقصد کو سامنے رکھ کر ذہن سے تعمیری کام لیتا ہے تو اس کی تخلیقات صحیح معنوں میں حسین نہیں ہوتیں کیوں کہ جو تجربات ان سے متعلق ہیں، وہ جمالیاتی نہیں بلکہ عملی اور افادی ہیں۔ خاص مقاصد کو پیش نظر رکھنا اور ان کے حصول کے لیے مناسب ذرائع کا انتخاب گویا ایک پرتصنع عمل ہے، تخیلی پیکروں کا برجستہ ظہور نہیں؛ فن تخلیقی فعالیت کی حیثیت سے مقصد سے بے نیاز ہوتا ہے حتیٰ کہ مواد و معانی کے ارادی انتخاب کا بھی محتاج نہیں ہوتا۔ فن کار اگر جوہر تخلیق رکھتا ہے تو اپنے اظہار کے لیے آسے انتظار تو کرنا پڑتا ہے لیکن آس کے انتخاب میں وہ بے بس ہوتا ہے؛ اس کے معنی یہ ہیں کہ کسی فن کار پر تحسین یا ملامت کے اخلاقی فیصلے صادر نہیں کیے جا سکتے اور نہ اس کی فنی تخلیقات پر اچھا یا برا، مفید یا غیر مفید کا حکم لگایا جا سکتا ہے۔ فن کی دنیا تمام اخلاقی تصورات سے آزاد

rekhta

ہوتی ہے ؛ ” یہ ممکن نہیں کہ ہم (فن کار) اپنی مرضی کے مطابق جب چاہیں جمالیاتی بصیرت اور تجربات حاصل کر لیں ، ہاں یہ ہمارے اختیار میں ہے کہ خواہ ان تجربات کو محفوظ رکھیں اور دوسرں تک منتقل کریں یا نہ کریں “ لیکن جہاں تک اس اختیار اور فعالیت کا تعلق ہے تو ظاہر ہے کہ اس کی کار فرمائی فن کے تابع کی حیثیت سے ہوتی ہے ، یہ فن کی ہم پایہ نہیں ۔

عملی و افادی فعالیت جمالیاتی فعالیت سے ربط پیدا کر سکتی ہے ؛ مثال کے طور ہر فن کار اگر چاہے تو بعض اوقات اظہار و ابلاغ کے لیے اقتصادی یا اخلاقی بنیادیں اختیار کر سکتا ہے لیکن ایسی صورت میں اظہار ایک سادہ عمل نہیں رہتا بلکہ اظہار کی عمومی فعالیت کے دائرے میں ایک لمحۂ خاص بن جاتا ہے ۔

پھر آخر اظہار کی فعالیت کیا ہے ؟ کیا اسے ایسا علم کہا جاسکتا ہے جو دلیل پر مبنی ہو ؟ نہیں ، ایسا علم احکام (Judgments) اور تعقلات (concepts) پر مشتمل ہوتا ہے ، نیز اس استدلال پر جو ان کے ذریعے سے حاصل ہو، گویا یہاں تفکر کام کرتا ہے لیکن فنی فعالیت تفکر نہیں بلکہ اظہار ہے ۔

جمالیاتی اظہار وہ علم تو نہیں جو دلیل پر مبنی ہو تاہم افادی اور عملی نہیں بلکہ نظریاتی ہے اور یہ بھی علم ہی کی ایک صورت ہے ؛ یہ وہ علم ہے جو عقل استدلالی کی فعالیت سے مقدم ہوتا ہے ، ” انسان کلیات کی تشکیل سے پہلے تخیلی تصورات تخلیق کرتا رہا ہے ، تفکر کی منزل سے پہلے ادراک کرتا ہے ؛ زبان کی تنظیم سے پہلے گیت گاتا رہا ہے ۔ شعراء و فلاسفہ بالترتیب عالم انسانیت کے حواس اور ذہن کہے جا سکتے ہیں اور اس لحاظ سے ہم اس قدیم مقولے کی صداقت کو اب بھی تسلیم کرتے ہیں، ’ ذہن کے دامن میں کوئی ایسی چیز نہیں جو پہلے حواس کے دائرے میں نہ آ چکی ہو ، حواس کے بغیر تعقل نا ممکن ہے ۔ ۔ ۔ شعر ذہن کی ابتدائی فعالیت کا نام ہے جسے تعقل پر تقدم زمانی حاصل

ہے اور جو تفکر اور استدلال سے بے نیاز ہے “ ۔ شعر کی طرح باقی تمام فنون لطیفہ پر بھی اس حقیقت کا اطلاق ہوتا ہے ۔

ارسطو کا دعویٰ یہ تھا کہ جمالیاتی فعالیت کلیات کی تصویر کشی کرتی ہے لیکن دراصل کلیات سے اس کا کوئی تعلق نہیں ؛ کلیات وہ تعقلات ہیں جنھیں عقل نے حسی تجربات کی تجرید سے پیدا کیا ہے ، یہ جمالیاتی اظہار سے مؤخر ہیں ۔

ممکن ہے کہ کلیات اور تعقلات اظہار فن میں ممزوج و مدغم پائے جائیں لیکن ایسی صورت میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ اظہار کے ہم دوش یا اس کے لوازم ہیں ، وہ صرف اظہار کے اجزا ہیں ؛ ہوسکتا ہے کہ جمالیاتی اظہار میں ایک فلسفیانہ مقالے سے بھی زیادہ تعقلات موجود ہوں اور اس کے باوجود یہ وجدان سے لبریز ہو ، اس صورت میں ان سب تعقلات کے باوجود یہ درحقیقت بہ حیثیت مجموعی اظہار ہی ہے اور کسی چیز کو مجموعی حیثیت ہی اس کے اجزا کی صفات کو معین کرتی ہے ۔ کسی طربیے یا المیے کا کوئی کردار جب کبھی فلسفیانہ مقولے دھراتا ہے تو فن کار کا منشا یہ نہیں ہوتا کہ تعقلات کا اظہار کرے ؛ ان فلسفیانہ باتوں سے کرداروں کی ذاتی خصوصیات کا اظہار مقصود ہوتا ہے یعنی یہ تعقلات کرداروں کی مخصوص انفرادیت کے اجزا بن جاتے ہیں ۔

اس حقیقت کا اطلاق دیگر تعقلات کی طرح زمان و مکان کے تعقلات پر بھی ہوتا ہے بعض ؛ مقامات اظہار ایسے ہوتے ہیں جہاں زمانیت کے بغیر صرف مکانیت پائی جاتی ہے ، کہیں اس کے برعکس بھی ہوتا ہے اور جہاں زمانیت و مکانیت دونوں موجود ہوں وہاں بھی ان کا جداگانہ ادراک بعد کے غور و فکر ہی سے ہوتا ہے ۔ جب یہ دونوں عنصر اظہار میں موجود ہوتے ہیں تو اظہار کے اجزائے ترکیبی بن کر اس میں مدغم ہو جاتے ہیں اور اظہار کے عمل کے دوران میں اپنی جداگانہ حیثیت سے پہچانے نہیں جاتے ؛ اس لحاظ سے ایک سائینسی تصنیف بھی حسن بیان سے مزین ہو کر فنی تخلیق کا مرتبہ حاصل کر لیتی ہے ۔

اظہار کی فعالیت کسی منطقی جواز کے پیمانے کی پابند نہیں ؛ یہ وہ علم نہیں جو تفکر پر مبنی ہوتا ہے اور جو ایسے فیصلوں پر مشتمل ہوتا ہے کہ درست بھی ہو سکتے ہیں اور نا درست بھی ۔ فکری علم کلیات کے ذریعے منطقی صداقتیں پیش کرتا ہے لیکن جمالیاتی صداقتیں ایسی نہیں ؛ جمالیاتی صداقت حسین اور کامل ابلاغ و اظہار کے مترادف ہے ، گویا کہ علم حسی کو بطور واقعہ یوں پیش کیا جاتا ہے کہ وہ فن کار کے تجربے سے گھل مل جاتا ہے اور اپنی ابتدائی وحدت کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے ، نہ اس طرح کہ وہ ایک طرف حقیقت اور دوسری جانب احکام و تعقلات کی کثرت میں بٹ جائے ۔ آخرالذکر کی صداقت و عدم صداقت کا اندازہ لگانے کے لیے اسے اول الذکر کی کسوٹی پر تب ہی کسا جاتا ہے جب کہ اظہار یا عقل کے دائرۂ عمل میں آچکا ہو ، نہ کہ اس سے پیشتر ۔ اظہار دراصل علم وجدانی ہے یا وہ وجدان ہے جو اپنی اصلی وحدت کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے قبل اس سے کہ تحلیل کے ذریعے اسے علم فکری میں تبدیل کر دیا جائے ۔ ”ذہن تعمیر ، تشکیل اور اظہار میں وجدان سے کام لیتا ہے“ ، لہٰذا اظہار وجدان ہے اور وجدان اظہار ؛ یوں کہنا چاہیے کہ یہ ان تاثرات اور دیگر نفسیاتی عوامل کی ایک واضح ترکیب کا نام ہے جو تخیل میں ظہور پذیر ہوں ، پس جمالیاتی فعالیت یا اظہار کی فعالیت وہ فعالیت ٹھہری جس سے علم وجدانی حاصل ہوتا ہے ۔

وجدان نہ صرف اُس فکری یا سائنسی تصوری تشکیلات سے مختلف ہے جو استخراج و استقراء سے حاصل ہوتے ہیں بلکہ وہ ان سے بالکل بے نیاز بھی ہوتا ہے ؛ اس کا تعلق نہ منطق سے ہے نہ اخلاقیات سے ، یہ مطلق ہے اور اس کی اپنی ایک دنیا ہے —— فن کی دنیا ۔ یہ دنیا ایک طرف فعل و عمل کی دنیا سے مختلف ہے تو دوسری جانب تعقلات اور سائینس کی دنیا سے ماورا ۔

ہم سمجھ چکے ہیں کہ حسن یا فن نہ تو وہ علم ہے جو تفکر پر مبنی

ہو اور نہ کلیات کی تصویر کشی ہے ؛ اب یہ دیکھنا ہے کہ اس کے برخلاف حسن یا فن در اصل انفردیت کا اظہار ہے ۔ علم فکری تجرید کے ذریعے کلیات تک پہنچتا ہے اور علم وجدانی تشخص حسی کے ذریعے انفرادیت کو وجود میں لاتا ہے ، فرد کے تجربات حسی ہی وجدان کے ذریعے ظاہر ہوتے ہیں ۔

لیکن تاریخی علم بھی فرد ہی کا وجدان ہوتا ہے ؛ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ علم قوانین اور تعقلات کی صورت میں کلیات کی تشکیل نہیں کرتا بلکہ صرف مخصوص واقعات کو زمان و مکان کے مخصوص پس منظر کے ساتھ تخیل میں پیش کردیتا ہے ۔ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس کا مدار حافظے اور استناد پر ہے اور علم فکری کی طرح تعقلاتی تحلیل اور مظاہرے پر نہیں ہے ۔ تعقلات کی تحلیل کے ذریعے ہمیں تاریخ سے آگہی حاصل نہیں ہوتی بلکہ ہوتا یہ ہے کہ ہم اپنے تخیل سے کام لے کر واقعات کو اپنے حافظے میں دہراتے ہیں ؛ جس حد تک تاریخ ہماری زندگی کے واقعات یا انہیں کی وساطت سے دوسروں کی زندگی کے واقعات کی تخیلی تصویر کشی کرتی ہے ، اسے فرد کے وجدان سے تعبیر کر سکتے ہیں ۔ اب سوال یہ ہے کہ تاریخی وجدان اور جمالیاتی وجدان میں فرق کیا ہوا ؟ اس کا جواب یہ ہے کہ تاریخی وجدان حقیقی اور غیر حقیقی میں تمیز کرتا ہے اور جمالیاتی وجدان ایسا نہیں کرتا ، یہی وجہ ہے کہ اول الذکر بلحاظ نشو و نما مؤخر ہے ۔ یہ درست ہے کہ تاریخ میں حقیقی اور غیر حقیقی کے تصورات وجدان میں گھل مل جاتے ہیں اور جدا گانہ تعقلات کا روپ نہیں دھارتے جیسا کہ سائنس میں ہوتا ہے لیکن اس کے باوصف وہ ہوتے ضرور ہیں ۔ درآں حالیکہ جمالیاتی وجدان میں یہ صورت نہیں ہوتی ۔ لہٰذا اگر تاریخ کو تخیل حقیقی قرار دیا جائے تو فن اس کے مقابلے میں تخیل خالص کہا جائے گا گویا حسن یا خالص فنی وجدان تخیل کی وساطت سے کوائف مخصوص کا اظہار ہے بشرطیکہ بہ صراحت یا بہ کنایت حقیقت کی نشان دہی نہ کرے ۔

وجدان نہ صرف احضار (Presentation) و استحضار (Represen-tation) کے تجربے کے واضح اور مخصوص کوائف کی صورت میں اظہار پر مشتمل ہے بلکہ یہ تجربہ حاصل کرنے والے فرد کی ذات کا اظہار بھی ہے لیکن یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ تجربے کے اظہار اور فن کار کی ذات کے اظہار کو وجدان میں کوئی جدا گانہ حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ وجدان اپنی اساسی وحدت کی بنا پر کسی ایسی تقسیم و تفریق کا روا دار نہیں البتہ وجدان کے بعد عقل کی کار فرمائی سے تجربہ کرنے والے فرد اور اس کے تجربے میں تفریق ہو جاتی ہے۔

یہ ناممکن ہے کہ فرد یا فرد کی ذات کے وہ پہلو جو وجدان کے وسیلے سے ظاہر ہوتے ہیں، انہیں بلاواسطہ وجدان سے متمیز کر کے جانا اور پہچانا جا سکے؛ معنی و صورت یا مواد و ہیئت جمالیاتی تجربے میں اس طرح شیروشکر ہوتے ہیں کہ ان کی تقسیم نا ممکن ہے، وجدان تجربے کے ایک ناقابل تقسیم مجموعے کا نام ہے یعنی کثرت میں وحدت۔ وجدان کا مواد صرف کانٹ کے انتقادی طریقے سے دریافت ہو سکتا ہے، اس طرح کہ ہم وجدان سے اپنا استدلال شروع کریں اور وجدان سے پہلے کے کوائف تک پہنچیں، یعنی اپنے آپ سے یہ سوال کریں کہ وہ امور و کوائف کیا ہیں جن کی موجودگی وجدان کو وہ صورت عطا کرتی ہے جو اسے فی الواقع حاصل ہے۔ اس طریقے سے ہمیں معلوم ہوگا کہ جمالیاتی تجربے کا وہ مواد جسے اظہار کی فعالیت ایک صورت عطا کرتی ہے، فرد کی ایک پیچیدہ یا مرکب کیفیت سے عبارت ہے یعنی ایک ایسا امتزاج جو عموماً اس قسم کے اجزا پر مشتمل ہوتا ہے جیسے اس کے احساسات، رجحانات، ہیجانات، جذبات، میلانات، خواہشات اور تنفرات وغیرہ۔ غرض کہ فرد کا پورا ذہنی ڈھانچا اس کی ترکیب میں شامل ہوتا ہے یوں کہنا چاہیے کہ یہ احساسات اور دیگر نفسیاتی عوامل کا ایک معجون مرکب ہے۔

مادی اشیا جمالیاتی تجربے کے مواد یا مافیہ کا جزو نہیں بنتیں، وہ محض ذہن و فکر کی تخلیقات مابعد ہیں۔ مادی اشیا اور باطنی کوائف میں جو فرق ہے وہ علم فکری کا فرق ہے ایسا فرق جو وجدان پر گویا عمل جراحی کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ ہم جو اشیاء کے رنگ، ان کی سختی یا نرمی کو محسوس کرتے ہیں تو جہاں تک ہم ان سے آگاہ ہوتے ہیں یہ احساسات پہلے ہی سے وجدانی ہوتے ہیں جنھیں روح توسیع عطا کرتی ہے؛ یہی جمالیاتی فعالیت کے ابتدائی مظاہر ہیں، اسی فعالیت کے نتیجے میں ہمیں اس قسم کے تجربے حاصل ہوتے ہیں کہ یہ جھیل ہے، یہ دریا ہے، یہ پیالہ ہے وغیرہ۔ مافیہ یا مواد ہی کی بنا پر ایک وجدان دوسرے وجدان سے ممیز ہوتا ہے؛ وجدان کی صورت جو مواد یا مافیہ سے غیر منفصل طور پر متحد ہوتی ہے، ہمیشہ یکساں رہتی ہے اور تمام وجدانات میں مشترک ہوتی ہے، وہ ہے وجدان کا تخلیقی عمل یا اظہار ذات کی صورت گر فعالیت۔ اظہار یا ذہن کا فنی عمل اس فکری عمل سے یکسر مختلف ہے جو علم فکری کو وجود میں لاتا ہے، یہی ہے جو مواد یا مافیہ کو ایک صورت بخشتا ہے، کثرت میں وحدت پیدا کرتا، تمام اجزا کے امتزاج و ترکیب سے انھیں ایک منظم مجموعہ بناتا اور علم وجدانی کو وجود میں لاتا ہے؛ یہی عمل خود ہی فن کی صورت بھی ہے کیوں کہ احساسات اور دوسرے نفسی کوائف کا غیر شعوری امتزاج یہیں ہوتا ہے اور یہیں یہ سب گھل مل کر علم وجدانی بن جاتے ہیں۔

لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ کسی شے کا ادراک یا کسی چیز کو حقیقی سمجھ لینا وجدان ہے۔ کسی مادی چیز کا ادراک اور وہ مادی چیز جس کا ادراک کیا جاتا ہے، دو مختلف چیزیں ہیں لیکن یہ امتیاز علم فکری میں قائم رکھا جاتا ہے وجدان میں نہیں، یہ فکری فعالیت کا نتیجہ ہے جمالیاتی عمل کا نہیں۔ کسی منظر کا مشاہدہ، تخییل میں اس کا تصور یا حافظے میں اس کی یاد وجدان ہے، ایک ذہنی کیفیت کا اظہار ہے لیکن جب اس منظر کو ایک مادی شے کی حیثیت

سے ممیز کیا جائے تو وہ ذہن تفکری کی ایک تخلیق بن جاتا ہے ؛ کسی شے کے ادراک کے لیے ادراکی تحکیم درکار ہے اور اسی لیے تعقل کی فعالیت بھی جس کی کارفرمائی سے قبل ادراک کرنے والے اور جس شے کا ادراک کیا جاتا ہے ، ان دونوں میں کوئی امتیاز نہیں ہوتا ۔

اگر وجدان سے پہلے کسی شے کا ادراک ہمارے لیے ممکن ہوتا تو اسے حسین قرار دینے کے لیے ہمیں einfuhlung کے نظریے کی تائید کرتے ہوئے یہ ماننا پڑتا کہ خود اپنے جذبات کا عکس شے مدرکہ میں دیکھنے کا نام حسن ہے ساتھ ہی اس امر کا اعتراف بھی ہمارے لیے ضروری ہوتا کہ فن کار کے شہود کی جو وجدانی کیفیت ہوتی ہے، اس کی حقیقت اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ وہ اپنے تجربات کی صفات سے ان اشیا کو بھی متصف کر دیتا ہے جن کا وہ پہلے ادراک کرچکا ہے ۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ نظریہ غلط ہے ، وجدان سے پہلے اشیا کا ادراک ناممکن ہے اور وجدان کا مطلب یہ نہیں کہ ہم جذباتی فشار یا دباؤ کے تحت اشیاء اور کوائف اشیاء کی غلط تعبیر کرتے ہیں اور نہ وجدان اس ادراک (Perciption) کا نام ہے جس میں ہمارے احساسات کی رنگ آمیزی ہو ۔ اگرچہ ادراک کسی حقیقی شے کے درک کے معنی میں وجدان سے پہلے وجود میں نہیں آتا ، تاہم یہ ممکن ہے کہ ادراک حسیاتی خزانے کے معنی میں وجدان کا ایک جزو بن جائے ؛ اسی کی وساطت سے ہم مناظر فطرت کی تحسین و توصیف میں اپنی انفرادیت کا اظہار کرتے ہیں اور جہاں تک فن کار کے شہود الہامی کا تعلق ہے ، اس کا اظہار بھی انھیں حسیاتی خزانوں کے تصورات کے ذریعے ہوتا ہے لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ وجدان میں کوئی حسی عناصر نہ ہوں بلکہ یہ محض تصورات پر مشتمل ہو، اس صورت میں ادراک مذکورۂ بالا دوسرے معانی میں بھی وجدان کے لیے ضروری نہیں رہتا ۔ ہمارے جذبات و ہیجانات اس قسم کے احساسات کے ذریعے اپنے آپ کو ظاہر کرتے ہیں جیسے رنگ یا آواز کا احساس یا پھر ان احساسات کے تصورات

کے ذریعے جن کی صورت گری اظہار کی فعالیت کی بدولت ہوتی ہے اور اظہار کا یہی منظم مجموعہ وجدان کامل، نظر، تصور یا شہود الہامی ہوتا ہے ؛ گویا یہ تخلیقی تخیل کا بنایا ہوا مرکب ہے لیکن یہ واضح رہے کہ تخلیقی تخیل ایک جانب تو محض منطقی تفکر اور گزشتہ تجربات کی یاد سے اور دوسری جانب عملی فعالیت سے مختلف ہے، وجدان میں تمام تاثرات اور تمام عملی اختیار یعنی تمام غیر شعوری تصاویر خیالی ، تمام آرزوئیں، تمام احساسات ، تمام شعوری اور غیر شعوری تمنائیں جو حصول مقاصد کے لیے دل میں سلگتی رہتی ہیں ، کلیتاً نظریاتی اظہار میں منتقل ہوجاتی ہیں ؛ اس کا زمان و مکان سے کوئی تعلق نہیں نہ حقیقت سے کوئی واسطہ ، یہ محض تخیل کی صورت گری ہے اور اس حیثیت سے بہ ذات خود حقیقت ہے ؛ یہ نہ صرف کوائف ذہنی کا اظہار ہے بلکہ خود بھی ایک کیفیت ذہنی ہے ۔

فن کار کا شہود الہامی یا اس کا تخیلی وجدان (ایک ذہنی کیفیت کی حیثیت سے) بہ ذات خود ایک کامل فنی تخلیق ہوتا ہے ۔ ایک سلسلہ خیال اور ایک گزشتہ واقعات کی یاد دونوں محض میکانکی تسلسل پر مبنی ہیں؛ انھیں کسی طرح بھی فن کار کا وجدان قرار نہیں دیا جاسکتا ، موخرالذکر ہمیشہ ایک امتزاج ہوتا ہے ۔ کوئی نظم ، کوئی مجسمہ یا گیت فن کار کے متخیلہ میں صورت پذیر ہوتے ہی مکمل ہو جاتا ہے ؛ یہ فن کار کی ذاتی ملکیت ہے اور ہو سکتا ہے کہ اوروں کو اس کی ہوا بھی نہ لگے اور وہ فن کار کے ساتھ ہی دفن ہو جائے ۔ تخلیق کے محسوس عمل کو چار مدارج میں متشکل کیا جا سکتا ہے :

(ا) تاثرات ۔ (ب) اظہار ۔ یعنی متخیلہ میں وجدانی امتزاج یا ترکیب ۔ (ج) وہ لذت جو فن کار کو اس امتزاج سے حاصل ہوتی ہے ۔ (د) اس جمالیاتی حقیقت کی مادی صورت پذیری مثلاً آوازوں ، حرکتوں ، خطوط اور رنگوں وغیرہ کے امتزاج سے فن پارے کی تعمیر لیکن ان مدارج میں سے جس کی نوعیت صحیح معنوں میں جمالیاتی ہے ،

وہ "ب" ہے، "ج" اور "د" محض تتمہ ہیں۔

پس مجسمہ سازی اور نقاشی کے وہ نمونے جنھیں عرف عام میں "فن پارے" کہا جاتا ہے، صحیح معنوں میں فن پارے نہیں؛ دراصل یہ چیزیں حقیقی فن پاروں کی خارجی ترجمانی ہیں، یوں کہ لیجیے کہ فن کار نے جمالیاتی حقیقت کو مادی وسائل سے خارجی شکل دے دی ہے۔ یہ فن کار کی عملی فعالیت کی کار فرمائیاں ہیں؛ فن کار نے اپنی کیفیات کی خارجی ترجمانی اس لیے کرنا چاہی ہے کہ انھیں اپنے حافظے میں محفوظ رکھ سکے اور اس لیے بھی کہ بعض عملی، اخلاق یا اقتصادی مفاد کی خاطر اپنی کیفیات دوسروں تک منتقل کر سکے۔ وہ اس طرح دوسروں تک جو کچھ منتقل کرتا ہے، وہ اس کے حقیقی فن پاروں، اس کے تصورات، اس کے وجدان، اس کے حسی علم اور متخیلہ کے ذریعے اس کی شخصیت کے اظہار، اس کی ذاتی ملکیت، اس کے خزانے، جو چاہے کہ لیجیے ان کا انتخاب ہوتا ہے۔

مصور اپنا مو قلم تبھی اٹھاتا ہے جب کہ پہلے اس کی متخیلہ وجدان سے متکیف ہو جاتی ہے اور اگر کبھی وہ وجدان کے بغیر موقلم سے کام لیتا ہے تو اس کا مطلب محض یہ ہوتا ہے کہ وہ شاید مزید غور و تامل اور باطنی مراقبے سے کوئی وجدانی کیفیت حاصل کرنا چاہتا ہے۔

"الفاظ کے وہ مجموعے جنھیں ہم شعر، نثر، منظومات، ناول، رومان، المیہ اور طربیہ کہتے ہیں"، "آوازوں کے وہ مجموعے جنھیں ہم سازوں کے نغمے اور اوپیرا وغیرہ کہتے ہیں" اور "خطوط اور رنگوں کا وہ امتزاج جسے ہم کبھی تصویر، کبھی مجسمہ، کبھی فن تعمیر کا لقب دیتے ہیں"، ان سب کا منصب یہ ہے کہ ان کے وسیلے سے وجدانی کیفیات ذہن میں محفوظ رہیں اور ہم جب چاہیں انھیں پھر وجود میں لا سکیں لیکن یہ تمام چیزیں یاد کے لیے خارجی وسائل ہیں اور جمالیاتی فعالیت کے جوہر سے ماورا ہوتی ہیں۔ رنگوں، پتھروں اور سرتیوں کے ذریعے فن کار اپنے کردار کا یوں اظہار کرتا ہے کہ دوسروں میں اور

خود اپنے ذہن میں بھی وہ اپنی اصلی وجدانی کیفیت کو پھر وجود میں لا سکے؛ پس یہ چیزیں یعنی کیفیات ذہنی کی مادی صورتیں فن کار کے اظہار ذات کی تجسیم ہیں یا اس کے فن کی ایک معروضی صورت ہیں، یہ ذات خود کا اظہار نہیں ہیں۔ وجدانی کیفیت تاثرات کا اظہار ہوتی ہے، اظہار کا اظہار نہیں ہوتی اس لیے کسی وجدان کا مکرر اظہار ناممکن ہے، ہاں تصور میں اس کا اعادہ ہمیشہ ہو سکتا ہے۔

سی تصوری اعادے کی خاطر فن کار جمالیاتی حقیقت کی مادی ترجمانی پر ضرورتاً مجبور ہوتا ہے، یعنی وہ اپنی وجدانی کیفیت کو اشعار، تصویروں یا مجسموں کے روپ میں ڈھال دیتا ہے؛ انھیں کے ذریعے اس کی وجدانی کیفیات دوسروں تک منتقل ہو جاتی ہیں۔ یہ وجدانی کیفیت کے اشارات و علامات ہیں اور جس طرح خیالات اور خواہشات دوسروں تک اشارات و علامات کے ذریعے منتقل ہوتی ہیں، وجدان کی بھی یہی کیفیت ہے۔ ان علائم و اشارات کے ذریعے فن کار دوسروں کے اندر اسی وجدانی کیفیت کو برانگیختہ کر دیتا ہے جس سے وہ خود متاثر ہوا تھا اور جس حد تک وہ اس انتقال کیفیت میں کام یاب ہوتا ہے، اسی حد تک اس کی تخلیقات کے آثار کو لوگ حسین قرار دیتے ہیں۔ جس چیز کو فن میں ابلاغ کہتے ہیں، اس کا منصب فقط یہ ہے کہ فن کار کے علاوہ دوسرے لوگ بھی اس کے اظہار کے آثار سے متاثر ہو کر فن کار کے تجربات کو محسوس کر سکیں۔ چونکہ ابلاغ سے دوسروں کی ذہنی کیفیت ہمارے اندر ابھر آتی ہے، یہی وجہ ہے کہ ہمارے لیے ایک دوسرے کو سمجھنا ارر باہم ذہنی رابطہ پیدا کرنا ممکن ہوگیا ہے اور چونکہ ہم اپنی گزشتہ وجدانی کیفیات کو دوبارہ زندہ کر سکتے ہیں اسی لیے خود اپنے ماضی سے ہمارا رابطہ برقرار رہتا ہے اور ہم اپنی انفرادی زندگی کے تسلسل کا شعور رکھتے ہیں۔

پس نقاد جب مصوری کے کسی فن پارے کو مورد انتقاد بناتا ہے

اور اس کی تحسین میں مصروف ہوتا ہے تو وہ اس کی تخلیق نو کرتا ہے ، وہ اسی ذہنی کیفیت سے متکیف ہوتا ہے جس کے تحت فن کار نے اس فن پارے کی تخلیق کی تھی ؛ اس لحاظ سے جس حد تک نقاد اور فن کار کے اظہار ذات میں ہم آہنگی پائی جائے ، اس حد تک تحسین و انتقاد خود نقاد کا اظہار ذات ہے ۔

لیکن اس کی کیا وجہ ہے کہ فن کار کے وجدان کے آثار و نشان مثلاً مصوری کے نمونے ، نقاد میں بھی وہی وجدانی کیفیت پیدا کرتے ہیں جن سے فن کار متاثر ہوا تھا ۔ اس کا سبب یہ ہے کہ نقاد کی طبیعت اور اس کا مزاج فن کار کی طبیعت اور مزاج سے کاملاً ہم آہنگ ہے ، ان دونوں میں روحانی یگانگت موجود ہے ؛ نقاد اس لیے مصوری کے کسی فن پارے کی تحسین و توصیف کرتا ہے کہ اس کے ذریعے اسے خود اپنی انفرادیت کے اظہار کا موقع ملتا ہے جس طرح اس فن پارے سے فن کار کی انفرادیت کا اظہار ہوتا ہے ۔ وہ فعالیت جو حسن کی شناخت اور اس کی تحسین کرتی ہے ، تخلیقی فعالیت سے کامل مطابقت رکھتی ہے ۔ اختلاف جو کچھ ہے وہ محض اختلاف احوال ہے کہ فن کار حسن تخلیق کرتا ہے اور نقاد اس کی تخلیق نو ۔ انتقاد کی فعالیت کو جس کا کام جانچنا اور پرکھنا ہے ، ذوق سلیم کہتے ہیں ، تخلیقی فعالیت کو جوہر تخلیق یا نبوغ[1] کہتے ہیں ۔ جوہر تخلیق اور ذوق سلیم اصلاً یکساں ہیں ، فرق صرف کمیت کا ہے ۔ '' ہم میں سے ہر ایک شعرگوئی ، نثر نگاری مجسمہ سازی ، نغمہ گری اور مصوری کی صلاحیتیں تھوڑی بہت رکھتا ہے لیکن جو لوگ واقعی ان القاب کے مستحق ہیں ، ان سے ہمارا کوئی مقابلہ نہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان میں انسانی فطرت کے آفاقی رجحانات اور تخلیقی قوتیں اعلیٰ درجے کی ہوتی ہیں '' ۔ جب ہم کسی تصویر کی تحسین نہیں کرتے تو اس کی وجہ یا تو یہ ہو سکتی ہے کہ فن کار اظہار ذات میں ناکامیاب رہا ہے یا ہم اپنی عجلت ، غرور ، غور و فکر کے فقدان یا اپنی فطرت کے عدم مطابقت کی وجہ سے ذات کا اس تصویر کے ذریعے اظہار نہیں کرسکے ۔

اگر کسی مصور نے کسی فن پارے کے ذریعے اپنی ذات کا کاملاً اظہار کر دیا ہے تو انتقادی فیصلوں میں کوئی اختلاف نہ ہوگا بشرطیکہ نقاد بھی اس کے ذریعے اپنی ذات اور شخصیت کے بھرپور اظہار میں کام یاب رہیں ؛ حسن صرف کام یاب اظہار ذات کا نام ہے ۔

جب میں کسی تصویر کی تحسین کرتا ہوں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ میرا اور مصور کا وجدان یکساں ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ جن تشویقات ، جذبات اور خواہشات سے فن کار متاثر ہوا تھا ، انھیں سے میں بھی متاثر ہوتا ہوں ۔ '' ڈانٹے کے کلام کو پرکھنے کے لیے لازم ہے کہ ہم اس کی سطح تک بلند ہو جائیں ۔ ۔ ۔ ہم ڈانٹے تو نہیں ہیں لیکن جب ہم اس کے کلام سے لطف اندوز ہوتے ہیں تو اس وقت ہماری روح اور شاعر کی روح میں کامل ہم آہنگی پیدا ہوجاتی ہے اور من و تو کا امتیاز اٹھ جاتا ہے ۔ ''

صرف فن پاروں ہی کو حسین نہیں سمجھا جاتا ، فطری مناظر و مظاہر کو بھی حسین قرار دیا جاتا ہے ؛ درحقیقت یہ تمام چیزیں تصویروں اور مجسموں کی طرح جمالیاتی تخلیق نو کی مہیجات ہیں اور انھیں کی طرح ہمیں یہ نکتہ سمجھاتی ہیں کہ پہلے ہی جمالیاتی تخلیق سے ہم آشنا ہو چکے ہیں ؛ بہ الفاظ دیگر انھیں اسی حد تک سراہا جا سکتا ہے جس حد تک وہ فن کار کے جمالیاتی تجربات کی علامتیں ہیں یعنی جس حد تک وہ فن کار کے اندر اس کے گزشتہ وجدانات کو برانگیختہ اور از سر نو تازہ کر سکتی ہیں ۔ '' جہاں تک حسن فطرت کا تعلق ہے ، انسان یونانی صنمیات (دیومالا) کے نرگس کی طرح لب جو بیٹھا '' اپنے ہی عکس کے مشاہدے میں محو ہے ۔ اگر پہلے جمالیاتی وجدان حاصل نہ ہو چکا ہو تو فطرت کوئی وجدانی کیفیت پیدا نہیں کر سکتی ، فطرت تبھی حسین نظر آئے گی کہ فن کار کی آنکھوں سے اسے دیکھا جائے ، فن کار کے اظہار ذات سے اسے جدا کر دیجیے تو حسن سے معرا ہو جاتی ہے ۔[2]

ایک فطری منظر یا خارجی شے ، فن کار کی شخصیت کے مختلف

لمحات میں ، اس کے اندر جس قسم کی وجدانی کیفیات (یا وجدانات) کو
دوبارہ تازہ و بر انگیختہ کر دیتی ہے ، انھیں کے مطابق وہ اسے کبھی
مسرور ، کبھی مغموم ، کبھی مضحکہ خیز ، کبھی مقدس و معصوم نظر
آتی ہے ؛ پھر ہو سکتا ہے کہ ایک فن کار کسی چہرے کو حسین کہے
اور دوسرے اسی کو قبیح ، دونوں اپنی اپنی جگہ پر درست ہیں کہ
چہرے کو دیکھ کر جو وجدانی کیفیت پیدا ہوئی ہے ، اسی پر حکم
لگاتے ہیں ؛ ایک کے اندر وجدان کا احیاء مکمل ہوا ہے ، دوسرے کے اندر
ناقص رہ گیا ہے ۔

انتقادی فیصلوں میں جو اختلاف ہوتا ہے ، اس سے یہ نتیجہ نکالنا
غلط ہوگا کہ حسن ایک اضافی شے ہے ۔ فن کا مدار تخیل پر ہے اور تخیل
کی فعالیت آفاق ہے اور انسانی فطرت میں اسی طرح سموئی ہوئی ہے جس
طرح منطقی اور عملی فعالیت ۔ " اگر ہم اس بات سے انکار کریں کہ
متخیلہ ایک صفت مطلق ہے تو ہمیں ذہنی اور تعقلاتی صداقتوں اور نتیجۃً
اخلاق اصولوں کے وجود کا بھی منکر ہونا پڑے گا جو فطرت انسان میں
مقدر و مضمر ہیں ۔" اصول اخلاق منطقی امتیازات کے مفروضوں پر قائم ہیں
اور منطق کا ایک مفروضہ اظہار ذات یا وجدان ہے جس کا یہ علم تجزیہ
کرتا ہے ۔ پس " اگر ہم یہ قرار دیں کہ متخیلہ ایک صفت مطلق نہیں
ہے تو روحانی زندگی کی بنیادیں متزلزل ہو جائیں گی ، ایک دوسرے کی
بات نہیں سمجھ پائے گا بلکہ ایک لمحہ پہلے کوئی شخص جو کچھ تھا ،
اسے خود آپ بھی نہ پہچان سکے گا کیوں کہ ایک لمحہ بعد ہی فرد
دگرگوں ہو جاتا ہے اور جو کچھ وہ پہلے تھا ، وہ نہیں رہتا ۔" حسن کے
متعلق انتقادی فیصلوں میں اختلاف ہوا کرتا ہے لیکن اخلاق اور منطقی
معاملات میں بھی ایسا ہوتا ہے ۔ انسان اقدار کے متعلق اس لیے اختلاف
رائے رکھتے ہیں کہ کوئی تعصب یا جذبہ ان کے نقطۂ نظر کو متاثر
کرتا ہے لیکن ان وجوہ کو رفع کر دیا جائے تو بھی اختلاف پیدا
ہو گا کیوں کہ تاثرات اور دوسری نفسی کیفیات جن کے تحت یہ تاثرات

قبول کیے جاتے ہیں ، ہر لمحہ دگرگوں ہوتی رہتی ہیں البتہ اگر تمام
حالات و کوائف یکساں رہیں تو جمالیاتی فیصلوں میں کوئی اختلاف نہ
ہوگا ، جس طرح سائینسی اور اخلاق فیصلوں میں نہیں ہوتا ۔ نقاد کے
اندر فن کار کے وجدان کی تخلیق نو یا احیاء اس پر منحصر ہے کہ اس قسم
کے حالات میں پوری پوری مطابقت باہمی موجود ہو ۔

فن کار کے سوانح حیات سے نقاد کو ان نفسیاتی احوال و کوائف کی
تشکیل نو میں مدد ملتی ہے جن کے تحت فن کار نے اپنے فن پارے تخلیق
کیے اور انھیں خارجی شکل عطا کی تھی گویا اس طرح اسے ان فنی
تخلیقات کے متعلق صحیح فیصلے کرنے میں بھی مدد ملتی ہے ۔ " فیصلے
کا لفظ یہاں منطقی فیصلے کے معنی میں استعمال نہیں کیا گیا جو تعقلات کی
مدد سے صادر کیا جاتا ہے بلکہ ذوق فیصلے کے معنی میں استعمال کیا
گیا ہے جس سے مراد صرف یہ ہے کہ نقاد فن کار کی تخلیق کو اپنے
ذہن میں گویا دوبارہ صورت پزیر کرتا ہے ؛ " صحیح " کا لفظ بھی
منطقی صحت اور جواز کے معنی میں استعمال نہیں کیا گیا ، اس سے مراد
صرف فن پارے کی تخلیق کی ہو بہو تخلیق نو ہے ۔

حسن سے مراد وجدان کی کامیابی ہے اور بدصورتی سے اس کی ناکامی ؛
حسن خوش گوار ہے کہ فن کار کی ذات کا اظہار کامل ہے ، بدصورتی
تکلیف دہ ہے کہ اظہار ذات کی ناقص شکل ہے ۔ صحیح جمالیاتی لذت دوسری
لذتوں کے مقابلے میں وہ مخصوص لذت ہے جس سے فن کار پہلے پہل اپنے
وجدان میں تخلیق فن کے وقت متکیف ہوتا ہے ـــــ جب اس کے تاثرات اظہار
کے ذریعے صورت پزیر ہوتے ہیں اور " اس کا چہرہ اس آسمانی مسرت کے
نور سے دمک اٹھتا ہے جو خالق کو حاصل ہوتی ہے "۔ جب وہ اپنے
وجدان کو کامیابی سے خارجی صورت میں ڈھال دیتا ہے یا اسے دوبارہ
برانگیختہ کرتا ہے ۔ تو اس کو جو جمالیاتی لذت حاصل ہوتی ہے وہ
مختلف عناصر سے مرکب ہوتی ہے ۔

حسن کے مدارج نہیں ۔ وہ ایک صفت مطلق ہے ۔ کامل درجے کا

rekhta

اظہار ذات ہی حسین ہوتا ہے، جہاں اظہار کم و بیش ناقص ہوگا وہاں بدصورتی بھی کم و بیش پائی جائے گی۔ صرف بدصورتی کے مدارج ہیں، مثلاً قدرے بدصورت یعنی قریباً حسین سے لے کر انتہائی بدصورت تک اس کے مختلف درجے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بدصورتی وہاں پیدا ہوتی ہے جہاں ایک ناقص اظہار والے کل کے کسی ایک جزو کا کامل اظہار ہو جائے یعنی کل ناقص تو ضرور ہے لیکن اس میں ایک جزو حسین ہوتا ہے۔ صرف اسی کل کو بدصورت کہہ سکتے ہیں۔ بدصورتی ناقص اظہار ذات کا نام ہے۔ جہاں اظہار ذات کلیتہً ناقص ہوگا وہاں بدصورتی بھی وجود میں نہیں آئے گی۔ کیوں کہ اظہار ذات سرے سے ہوگا ہی نہیں۔ یوں کہنا چاہیے کہ اس قسم کی کارگزاری فعالیت نہیں صرف انفعالیت کا دوسرا نام ہے جسے نہ حسن کا لقب دیا جا سکتا ہے نہ بدصورتی کا کیوں کہ ان میں سے ہر ایک فعالیت ہے۔ اسی طرح التباسات یا توہمات غیر جمالیاتی اظہار ہیں۔

اگر حسن کے مدارج ہوتے تو اس کے پرکھنے کا ایک خارجی معیار بھی ضرور ہوتا۔ اس صورت میں کم از کم موضوع اور وجدان میں امتیاز ضروری ہوتا تاکہ وجدان کی قدر کو پرکھتے وقت یہ بات ملحوظ رکھی جائے کہ موضوع کا اظہار کس حد تک ہوا ہے، لیکن اس قسم کے امتیازات کا کوئی جواز نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ حسن میں کم و بیش توسیع ہو سکتی ہے۔ جیسے ایک سرتی بھی حسین ہے لیکن گیت میں حسن وسعت پا گیا ہے۔ اسی طرح ایک لفظ میں بھی حسن ہوتا ہے لیکن ناول میں الفاظ کا حسن وسعت پذیر ہوگیا ہے۔ مدارج کا فرق تو بہر حال ناممکن ہے۔

اظہار کی فعالیت میں فکری یا عملی فعالیت کا اضافہ کرنا اظہار ذات میں رکاوٹ ڈالتا ہے اور بدصورتی کی تخلیق پر منتج ہوتا ہے۔ جو فن کار ان تمثالوں یا تصاویر خیالی کی بجائے جو اس کی تشویقات، خواہشات اور تمایلات کا اظہار کرتی ہیں استدلال پیش کرتا ہے یا اپنے وجدان

میں اخلاق یا غیر اخلاق مقاصد بھی شامل کر دیتا ہے وہ فن کار نہیں رہ جاتا۔ جب فن کو فلسفے اور اخلاق کی کنیز بنا دیا جائے تو فن باقی نہیں رہتا۔ ہمارا وجدان، صداقت، اخلاق یا مذہب سے متعلق ہمارے جذباتی رجحانات کو اچھی طرح ظاہر کر سکتا ہے اور یہ اظہار حسین ہوتا ہے لیکن ایسی صورت میں نہ احکام (فیصلے) و دلائل ہوتے ہیں نہ اغراض و مقاصد۔ نہ یہ درست یا نا درست ہوتا ہے، نہ اچھا یا برا۔ یہ تو محض اظہار ذات ہے اور ایک وجدان کا تیقن پیش کرتا ہے یعنی بلاواسطہ ادراک کا، کسی استدلال کا نہیں۔

اگر فن ذات کے اظہار کامل کا نام ہے تو اس کے ساتھ یہ بھی ماننا پڑے گا کہ فن کی قسمیں نہیں ہوتیں۔ مثلاً شعر کی یوں طبقہ بندی کہ یہ غنائی ہے، یہ حماسہ (رزمیہ) ہے، یہ تمثیلی یا ڈرامائی ہے ایک ناممکن سی بات ہے۔ اس قسم کی تفریق محض مصنوعی ہے۔ روحانی زندگی کا ہر لمحہ جس کا اظہار فن کار کرتا ہے، انوکھا اور بے مثال ہوتا ہے۔ ایسے لمحات کے آثار و نشانات یعنی شاعری، موسیقی، نقاشی یا مجسمہ سازی کے فن پاروں کی تفریق و طبقہ‌بندی، انہیں ان کے دولت معنوی سے بڑی حد تک منقطع اور محروم کیے بغیر ہو ہی نہیں سکتی۔ ہر فن پارہ غنائی ہوتا ہے کیوں کہ وہ فن کار کی جذباتی زندگی کے تخییلی اظہار کا حامل ہوتا ہے۔ یہ بیک وقت تخلیقی بھی ہوتا ہے اور تمثیلی (ڈرامائی) بھی۔ تخلیقی اس اعتبار سے کہ ایک محسوس شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ تمثیلی اس وجہ سے کہ یہ تعاملی اجزاء کی کثرت میں وحدت کا مظہر ہے۔ جب جمالیاتی تجربات کو مختلف اوصاف میں تقسیم کر کے اصطلاحی ناموں سے پکارا جاتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ فن پارے میں جو اجزا زیادہ نمایاں ہیں انہیں کو ملحوظ رکھا جاتا ہے اور دوسرے اجزا کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

یہ تسلیم کر لینے کے بعد کہ فن ذات کے اظہار کامل پر مبنی ہے یہ بھی ماننا لازم آئے گا کہ فن ارتقا پذیر نہیں، نمو نہیں پاتا، ترقی نہیں

کرتا۔ جو چیز کامل ہے وہ امتداد زمانہ سے کامل تر نہیں ہو سکتی۔ کسی ماقبل عہد کا فن اتنا ہی مظہر ذات ہے جتنا کہ زمانۂ مابعد کا فن۔ یہ کہنا کہ اطالوی فن جوتو (Giotto) کے زمانے میں ایک طفل نوخیز تھا اور ریفاایل (Raphael) اور تی شین (Titian) کے زمانے میں جوان کامل ہوگیا ایک لغو بات ہے۔ ''اس ذخیرۂ احساسات کو ملحوظ رکھتے ہوئے جس سے فرد کا ذہن متاثر ہوتا ہے'' ماننا پڑے گا کہ ''ہر فرد بلکہ فرد کی روحانی زندگی کا ہر لمحہ اپنی ایک علیحدہ دنیائے فن رکھتا ہے اور ان دنیاؤں میں فنی قدر کے لحاظ سے تقابل ناممکن ہے کیونکہ ہر ایک کامل اظہار ذات اور اپنی جگہ منفرد و بے مثال ہے۔ یہ درست ہے کہ جوتو ریفاایل جیسی صورت کشی اور تی شین کی طرح رنگ طرازی سے عاجز تھا۔ لیکن ریفاایل اور تی شین بھی جوتو کی سی فنی تخلیقات مثلاً ''سینٹ فرانسس کا بیاہ'' (Marriage of St. Francis with poverty) یا ''سینٹ فرانسس کی موت'' (Death of St. Francis) پیش نہ کرسکے۔ جوتو کی روح حسین مجسموں کی کشش سے متاثر نہیں ہوئی حالاں کہ عہد احیائے علوم (Renaissance) کے فن کار جسم انسانی کے حسن کے مشاہدے میں محو تھے۔ ریفاایل اور تی شین بھی اس نزاکت احساس اور اس جوش اشتیاق سے محروم تھے جن سے چودھویں صدی کا انسان بہرہ مند تھا۔ ان مختلف فن کاروں کی شخصیتوں کے اظہار کا تقابل فعل عبث ہے اس لئے کہ تقابل کی شرائط ہی موجود نہیں۔

فن کے مختلف ادوار کا اور مختلف فن کاروں کا تقابلی مطالعہ تعمیات اور تجریدات کے ذریعے اس حد تک ممکن ہے کہ ہم کہہ سکیں کہ فلاں زمانے میں یا فلاں فن کار کے ہاں طنز نمایاں ہے اور فلاں کے ہاں جاں بازی (chivalry) لیکن اس قسم کے تقابل کی کوئی فلسفیانہ اہمیت نہیں ہے اور ان سے تاریخی ارتقا کا سراغ نہیں ملتا۔ یہ تو صرف تجریدات کے حوالے سے تاریخ کے ادوار یا زمانوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

اب ایک آخری سوال رہ گیا ہے جو کروچے نے اٹھایا تھا۔ جمالیات

اور لسانیات (زبانوں کا تقابلی مطالعہ) میں کیا تعلق ہے۔ فن، اظہار ہے اور زبان ایک وسیلۂ اظہار۔ اس لیے نظریۂ زبان اور نظریۂ فن دونوں بنیادی طور پر یکساں ہیں۔ دونوں کے مسائل اور مشکلات ایک ہی جیسی ہیں۔ فن کی تخلیقات کی طرح کلام محض احساس کا اظہار نہیں ہے (جیسے کوئی تکلیف میں ''ہائے'' کہہ دے) بلکہ ایک کامل نظام نفسیات کا اظہار ہے (جیسے ''ہائے'' ایک لفظ کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔) احساسات، تشویقات اور تاثرات الفاظ کے ذریعے ہی روح کے اندھیرے گوشوں سے نکل کر غور و فکر کے اجالے میں آتے ہیں۔ کلام محض الفاظ کے مجموعے کا نام نہیں بلکہ جملہ فنی تخلیقات کی طرح ایک وحدت ہے، ایک امتزاج ہے، اظہار کا ایک منظم و مربوط کل ہے۔ جس طرح ہر فنی تخلیق کا ایک منفرد وجود ہوتا ہے اسی طرح ہر لسانی حقیقت منفرد ہے۔ جمالیاتی اظہار ضروری بھی ہوتا ہے اور برجستہ و بے تصنع بھی یہی حال زبان کا ہے۔

منطق اور فن میں جو فرق ہم دیکھ چکے ہیں وہی فرق منطق اور زبان میں بھی پایا جاتا ہے۔ لوگ استدلال کرنے سے پہلے بولنے لگتے ہیں۔ جس طرح وہ تعقلات کی تشکیل سے پہلے وجدانی کیفیات سے متاثر ہوتے ہیں۔ جمالیاتی حقیقت اور عقلی حقیقت میں جو امتیاز ہے، وہ لسانیات میں قواعد صرف ونحو اور منطق کا فرق بن کر نمودار ہوتا ہے۔ فن کی طرح کلام کی بھی قسمیں نہیں ہوتیں۔ لسانی حقیقت کو مختلف اقسام کلمہ مثلاً افعال، اسماء اور اسماء ضمیر وغیرہ میں تقسیم کر دینا غلط صریح ہے۔ تنہا لسانی صداقت ''جملہ'' ہے۔ صرف و نحو کی رو سے نہیں بلکہ اس اعتبار سے کہ یہ ایک منظم کل ہے، معنی خیز ہے اور اس کا دائرہ سادہ ترین کلمۂ استعجاب و تاسف سے لے کر ایک وقیع نظم تک سب پر برابر محیط ہے۔ ظاہر ہے کہ فن کاری کے ابتدائی نمونے بھی مفقود ہیں، ایسی کوئی چیز کبھی تھی ہی نہیں۔

'' ارکان تہجی، حروف صحیح اور حروف علت اور ارکان تہجی کے وہ

rekhta

سلسلے جو الفاظ کہلاتے ہیں، یہ سب اجزائے کلام ہیں اور فرداً فرداً معنی خیز نہیں۔ انہیں لسانی حقائق کہنا غلط ہوگا۔ یہ محض آوازیں ہیں جنہیں مجرد طور پر طبقوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے" ان کی یہی صورت ہے جس طرح ہم جمالیاتی حقائق اور ان مادی اشیاء میں امتیاز کرتے ہیں جو ہمارے ذہن کی تجریدی تخلیق ہیں کیوں کہ جمالیاتی حقایق حسی تجربات کا منظم کل ہیں۔ دونوں میں سے کسی ایک صورت مین بھی مفرد یا سادہ، مرکب (یا پیچدہ) سے پہلے نہیں آتا۔ دونوں صورتوں میں مفرد یا سادہ مرکب کی تجرید مابعد ہے۔

"یہ نہ سمجھا جائے کہ لسانیات مجموعۂ الفاظ کا نام ہے یا تجریدات کے مجموعے کا، نہ یہ کہنا درست ہوگا کہ لسانیات الفاظ کی حنوط شدہ لاشوں پر مشتمل ہے یہ ایک تسلسل ہے جس میں الفاظ اور ارکان تہجی کی شعوری تقسیم کو کوئی دخل نہیں۔ زبان کے کوئی قوانین نہیں، ہاں ذوق سلیم اور سہولت کے کچھ تقاضے ضرور ہوتے ہیں۔ جس طرح معیاری فن مفقود ہے اسی طرح معیاری زبان بھی نہیں ہوتی۔ زبان فن کی طرح تخلیق مسلسل کا نام ہے۔ جمالیاتی اظہار کی طرح لسانی اظہار یا جو کچھ کلام کے ذریعے ظاہر کیا جاتا ہے اس کی تکرار ناممکن ہے اس کے سوا کہ بعینہٖ اسی کلام کو دھرا دیا جائے۔" نو بہ نو تاثرات اصوات اور معانی کے مسلسل تغیرات کو جنم دیتے ہیں یعنی نو بہ نو اظہار دائماً وجود میں آتا رہتا ہے۔" جمالیاتی تخلیقات کی طرح تمام ادبی تخلیقات، تاثرات کی سطح پر اترتے ہیں اور نئے اظہار کا موضوع بنتے ہیں۔ اب واضح ہو گیا ہوگا کہ جمالیات اور لسانیات دونوں میں کامل مطابقت اور یگانگت پائی جاتی ہے۔

مختصر یہ کہ کروچے کے قول کے مطابق انسانی فعالیت کی دو صورتیں ہیں۔ ایک عملی کہ منتج بہ عمل ہوتی ہے اور دوسری نظری یا نظریاتی کہ منتج بہ علم ہوتی ہے۔ نظری یا نظریاتی فعالیت کی پھر دو قسمیں ہو جاتی ہیں: فکری اور وجدانی۔ فکری فعالیت کا عمل ذہن یا عقل استدالی کی صورت میں ہوتا ہے اور اس سے تجریدی علم وجود میں آتا ہے یعنی کلیات، تعقلات اور روابط کا علم ہے اس علم کا اعلیٰ ترین مظہر سائنس ہے۔ وجدانی فعالیت تخیل یا متخیلہ کی صورت میں عمل پیرا ہوتی ہے جس سے وجدانی علم یا حسی انفرادیت کا بلاواسطہ علم پیدا ہوتا ہے۔ یہ علم، فکری علم پر مقدم ہوتا ہے اور اس کا اعلیٰ ترین مظہر آرٹ یا فن ہے۔

پس حسن یا فن عملی فعالیت سے بالکل مختلف ہے کہ عملی فعالیت میں شعوری مقاصد در پیش اور ظاہری عمل درکار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حسن یا فن کو افادے یا اخلاق کی کسوٹی پر پرکھا نہیں جا سکتا۔ یہ ذہن یا عقل استدلالی اور سائنسی فکر کی فعالیت سے بھی مختلف ہے، اس لیے منطق نے درست و نا درست کے جو پیمانے مقرر کیے ہیں وہ بھی یہاں کام نہیں آتے۔ پھر فن تاریخ بھی نہیں کہ تاریخ میں امور واقعی اور امور خیالی کے درمیان ایک واضح خط امتیاز کھینچا جاتا ہے، لیکن فن اس امتیاز سے ہنوز ناآشنا ہے۔ فن محض خیال آرائی بھی نہیں کہ بازیچۂ خیال میں گوناگوں تمثال یا تصاویر ذہنی یکے بعد دیگرے گزرتی رہتی ہیں، جب کہ وجدانات میں تخلیقی تخیل منتشر احساسات کو وحدتوں میں ڈھال دیتا ہے۔ پھر فن یا حسن احساس کی فوری اور قریب ترین کیفیت کا نام بھی نہیں۔ یہ تو وہ اظہار ہے جو احساس کو ایک نظریاتی صورت بخشتا ہے۔ اسے "الفاظ، گیت اور خارجی شکلوں" میں تبدیل کر دیتا ہے۔ حسن یا فن حقیقی (خواہ فطری ہوں یا فن کاروں کی تخلیق کردہ) کی کوئی صفت بھی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ حقیقی اور غیر حقیقی کے جو تعقلات ہم نے قائم کیے ہیں وہ یہاں غیر متعلق اور خارج از بحث ہیں۔ دراصل یہ وجدان یا اظہار ذات ہے، تجربے کی ایک صفت اور اس میں جذبات کی تہذیب و تنقیہ (Catharses) کی قدرت بھی ہے یعنی یہ ہمیں جذباتی شدت سے نجات دلاتا ہے۔

حقیقی فن پارہ جو بہ ذات خود اظہار ذات ہے، فن کار کے ذہن

ہی میں مکمل طور پر تخیلی صورت میں ہوتا ہے۔ اس قسم کے عمل مثلاً اشعار قلم بند کرنا، تصویریں کھینچنا یا مجسمے تراشنا ایک ثانوی عملی (Practical) فعالیت کی بدولت سرزد ہوتے ہیں جس کا کام خارجی صورت گری ہے اور جس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ تجربات کو علائم اور آثار کی شکل میں محفوظ کردے تاکہ فن کار پھر ان تجربات کو ذہن میں دہرا سکے اور دوسرے اس کی تحسین کر سکیں۔ جب کوئی قاری کسی نظم کی تعریف کرتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ نظم نے اسے بھی اسی وجدانی کیفیت سے متاثر کیا ہے جس کے زیر اثر فن کار نے اس کیفیت کو ہم تک منتقل کیا تھا۔ جب ہم مناظر فطرت کی تعریف و تحسین کرتے ہیں تو گویا ہم اپنے اندر گزشتہ وجدانات کو دوبارہ زندہ کر لیتے ہیں۔

حسن مکمل اظہار ذات کا نام ہے، بدصورتی جزوی اظہار ذات ہے یا تخیل کی ناکامی کی دلیل ہے کہ کیفیت تام کو منتقل نہیں کر پاتا۔ یہی وجہ ہے کہ حسن کے مدارج نہیں، نہ فن کا ارتقا ممکن ہے۔ ہر وجدان بے مثال ہے اس لیے فن کو اقسام میں نہیں بانٹا جا سکتا۔ زبان ایک وسیلۂ اظہار ہے اس لیے جمالیات اور لسانیات میں کوئی فرق نہیں۔

(۲)

یہ جو کہا گیا ہے کہ چراغ سے چراغ جلتا ہے اس کا اطلاق نظریات اور مسالک پر بھی پوری طرح ہوتا ہے۔ ایک مکمل نظریہ ابتدائی نظریات سے نمو پا کر ظہور میں آتا ہے اور کروچے کا نظریہ بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔ اس نے اپنے پیش رووں کے جمالیاتی افکار کا بڑا گہرا مطالعہ کیا تھا اور ان کے کچھ نظریات کروچے کے مسلک کا سنگ بنیاد بن گئے ہیں۔ ان پیش رووں میں جس سے وہ سب سے زیادہ متاثر و مستفید ہوا، اس کا ہم وطن گیووانی باتستا ویکو (Giovanni Battista Vico) ہے جسے کروچے ''جمالیاتی علم کا موجد'' اور ''رومانیت کا نقیب'' قرار دیتا ہے۔

یہ نظریات کہ منطقی صداقت جمالیاتی صداقت سے مختلف ہوتی ہے؛ کہ متخیلہ ایک نظریاتی فعالیت ہے جو حس سے مؤخر اور عقل پر مقدم ہے اور عقل کی بندشوں سے آزاد ہے؛ کہ شاعری تخیلی بصیرت یا بے تصنع و برجستہ وجدان پر مبنی ہے؛ کہ وہ نہ صرف فلسفے اور سائنس پر مقدم ہے بلکہ ان سے بے نیاز ہے اور تاریخ سے متمیز ہے؛ کہ شاعری حسیت کے ذریعے انفرادیت کی طرف جاتی ہے جب کہ سائنس تجرید کے ذریعے کلیات کی طرف بڑھتی ہے؛ کہ زبان اور شاعری اصلاً یکساں ہیں — یہ سب کے سب ویکو کے نظریات ہیں جنھیں اس نے اپنی تصنیف *Scienzanuova* میں پیش کیا ہے۔ کروچے نے یہ کیا کہ ان نظریات کو جو اصلاً شاعری سے متعلق تھے وسعت دے کر فن کے تمام شعبوں کو محیط کر دیا اور انہیں نظریات کو اپنے مسلک کا سنگ بنیاد قرار دیا۔

ویکو کا اثر تو بہرحال کروچے پر ہوا؛ اس اثر کو جرمن عالم دینیات و فلسفی شلیرماخر (Schleirmacher) نے تقویت پہنچائی۔ اس نے فن کے متعلق اپنا نظریہ ایک تصنیف میں پیش کیا جو اس کی وفات کے بعد ۱۸۴۲ء میں شائع ہوئی۔ اس جرمن فلسفی کا نظریہ ویکو کے نظریۂ شعر سے مطابقت رکھتا ہے مثلاً ویکو کی طرح وہ بھی کہتا ہے کہ فن برجستہ تخلیقیت کا نام ہے؛ صداقت فنی صداقت عقلی سے مختلف ہے؛ جمالیاتی فعالیت ایک نظریاتی فعالیت ہے جو فرد کے داخلی وجود یعنی متخیلہ میں تکمیل پاتی ہے اور یہ فعالیت عملی فعالیت سے بھی مختلف ہے جو کہ واقعی عمل پر منتج ہوتی ہے اور تعقل کی کارفرمائی سے بھی مختلف ہے جو کہ انفرادیت کی بجائے کلیت سے واسطہ رکھتی ہے۔ کروچے نے جو کہا تھا کہ ابلاغ کی غرض سے تمثالوں یا تصاویر ذہنی کی خارجی صورت گری عمل میں آتی ہے اور اس کا یہ نظریہ کہ ابتدائی جمالیاتی تعقل حسن کا مشاہدہ نہیں بلکہ فنی تخلیق ہے اور یہ کہ حسن کی قسمیں نہیں ہوتیں؛ یہ سب خیالات بھی شلیرماخر (Schleiermacher)

rekhta

سے اخذ کیے گئے ہیں۔

کروچے اور لوگوں سے بھی متاثر ہوا ہے جن میں دے سانکٹس (De Sanctis)، ہم بولٹ (Humboldt)، فرانسسکو مونتانی (Francesco Montani) اور الگزنڈر پوپ کے اثرات زیادہ نمایاں ہیں۔ دے سانکٹس سے کروچے نے خیال آرائی اور متخیلہ میں امتیاز کرنا سیکھا یعنی یہ کہ ترکیب و تخلیق کی جمالیاتی صلاحیت اور میکانکی تلازم کی صلاحیت میں کیا فرق ہے۔ اسی ماخذ سے اس کے اس خیال کو مزید تقویت پہنچی کہ فطرت، فن اور تاریخ کا تعلق تعقلی اور تجریدی کوائف سے نہیں بلکہ محسوس اور منفرد اشیاء سے ہے۔ اس نے ویکو کے نظریۂ زبان کو اپنا کر اس کے حق میں همبولٹ سے تائید حاصل کی۔ کروچے کہتا ہے کہ همبولٹ کے قول کے مطابق زبان ''خارجی ابلاغ کی ضرورت سے پیدا نہیں ہوتی''، نہ زبان محض صوت مادی ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ''زبان کوائف اشیا کا داخلی مشاہدہ اور تخیل و احساس کی تخلیق ہے۔'' صوت مادی سے زبان کا تعلق باطنی امتزاج کا نتیجہ ہے اور اس حیثیت سے زبان فن سے مشابہ ہے۔ زبان اور فن کو مشابہ و مماثل قرار دینے میں همبولٹ اور اس کا پیرو شتاین ٹیل (Steinthal) دونوں کافی حد تک ویکو کے ہم نوا ہیں تاہم وہ کروچے کی طرح زبان اور فن کو بالکل مترادف نہیں سمجھتے۔ اس اختلاف کے باوجود کروچے شتاین ٹیل کی توصیف کرتا ہے کہ اس نے لسانی فعالیت اور منطقی فکر کی فعالیت میں امتیاز قائم کیا۔ اسی نظریے کی بدولت زبان اور فن کی یگانگت کی راہ کھل گئی۔

کروچے نے اپنا نظریۂ تفکر و تنقید فرانسسکو مونتانی اور الیگزنڈر پوپ[3] سے مستعار لیا کیوں کہ انہیں نے پہلے پہل یہ دعویٰ کیا تھا کہ کسی فنی تخلیق کو پرکھنے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد عین اس نقطۂ نظر سے ہم آہنگ ہو جائے جو تخلیق کے وقت فن کار کا تھا؛ انہوں نے یہ بھی کہا کہ انتقادی تحکیم دراصل تخلیق نو ہے۔

کروچے کے ماخذ کا سرسری جائزہ لینے سے یہ گمان نہ گزرے کہ وہ محض ایک ذلہ ربا مصنف ہے جو مختلف دبستانوں کے مفکروں کے نظریات سے کچھ اجزاء لے لے کر پیوند ملاتا چلا گیا ہے۔ اس کی فکر میں تصنع کا شائبہ تک نہیں، وہ کبھی اُن لوگوں کے نظریات کافی غورو تامل کے بغیر قبول نہیں کرتا جو بقول اس کے ''مختلف رجحانات کے درمیان ایک جوئے کم آب کی طرح ہر سو رواں دواں رہتے ہیں۔'' اس میں کوئی شک نہیں کہ اس نے بہت کچھ مستعار لیا ہے لیکن بہت کچھ مسترد بھی کر دیا ہے۔ اس کی تالیف ''جمالیات'' میں بھی وہی نقرئی آبجو بہ رہی ہے لیکن یہاں وہ آتھلی یا کم آب نہیں بلکہ بہت گہری اور بہت فراخ ہے۔

اظہاریت کے نظریے کی تشہیرو ترویج کا سہرا کروچے کے سر ہے۔ یہ دور حاضر کا مقبول ترین نظریہ ہے اور کروچے ہی نے اسے مروجہ صورت میں پیش کیا تھا۔ اس کے بدترین نقاد بھی (خواہ وہ اعتراف کریں یا نہ کریں) اس کے اثرات سے محفوظ نہیں رہے۔ انگریز مصنفوں میں بزنکٹ (Bosanquet)، کیرٹ (Carritt)، کالنگ ووڈ (Colling wood) اور ولڈن کار (Wildon carr) سب سے زیادہ اُس سے متاثر و مستفید ہوئے ہیں۔

(۳)

کچھ ایسے لوگ بھی ہیں جو اس نظریے کی یکسر مخالفت کرتے ہیں مثلاً گیوانی پاپینی (Giovanni Papini) اور آئی۔ اے۔ رچرڈز۔ پاپینی کہتا ہے کہ کروچے کا پورا نظام فکر محض اس بات پر مبنی ہے کہ لفظ ''فن'' کے غلط مترادفات دریافت کیے جائیں اور اس کا نظریہ بہ اختصار و بہ صحت اس Formula کے ذریعے واضح کیا جا سکتا ہے: فن، وجدان، اظہار، احساس، تخیل، خیال آرائی (Fancy)، غنائیت، حسن، ہر لفظ کے ارکان تہجی تو ضرور مختلف ہیں لیکن مطلب سب کا ہو بہو ایک ہے[4]۔ اس کامل مذمت میں آسے رچرڈز کی پوری

تائید حاصل ہے ؛ وہ کہتا ہے ''کروچے نے عیاری سے کام لے کر سادہ لوح ناظرین کو اس غلط فہمی میں مبتلا کر دیا تھا کہ وہ کچھ کہنا چاہتا ہے، پاپینی نے بڑی خوبی سے یہ غلط فہمی رفع کر دی۔''[۵] تعجب کی بات ہے کہ رچرڈز جیسا فاضل اور ذہین نقاد جو جمالیات کے موضوع پر انگریزی میں چند بہترین کتابوں کا مصنف ہے، تمسخر کی اس سطح پر اتر آیا کہ پاپینی کی تعریف اور توصیف کرنے لگا حالانکہ موخرالذکر نے کروچے کے اس نظریے پر شدید بے انصافی اور بے رحمی سے تعریض کی ہے جو غالباً اس کی سمجھ میں نہیں آ سکا۔ کروچے ہرگز یہ نہیں کہتا کہ احساس اور خیال آرائی یکساں ہیں، نہ یہ کہ ان دونوں میں سے کوئی تخیل کی ہم سنگ ہے ؛ برخلاف اس کے وہ تو ان چیزوں کے باہمی امتیازات پر زور دیتا ہے، اس کا عقیدہ ہے کہ حسن اصلاً فن کار کی اس فعالیت میں مضمر ہے جس سے وہ متخیلہ میں ایک وجدانی امتزاج تخلیق کرتا ہے اور یوں اپنی شخصیت کو بے نقاب کرتا ہے، نہ یہ کہ حسن محض مشاہدہ یا تحسین یا ادراک کا نام ہے۔

کیا یہ الزام درست ہے کہ کروچے کے پاس کہنے کی کوئی بات نہیں یا وہ کچھ کہتا ہی نہیں ؟ معلوم ہوتا ہے کہ پاپینی کے سر پر جیونز (Jevons) کا بھوت سوار ہے جو تمام فیصلوں کو مساوات کی صورت دینے کی کوشش کرتا تھا۔ اگر پاپینی اپنے ہوش میں ہوتا تو اسے خود معلوم ہو جاتا کہ خالص ریاضیات کے دائرے سے باہر بہت کم چیزیں ایسی ہیں جن کے متعلق کسی معنوی نقص کے بغیر مساوات کی صورت میں فیصلے صادر کیے جا سکیں اور جو فیصلے مساوات کی صورت اختیار کرتے ہیں، ان سے بھی کامل مطابقت و یکسانیت ظاہر نہیں ہوتی مثلاً (H_2O=Water)۔ اس سے یہ پوری حقیقت واضح نہیں ہوتی کہ دو گیسیں جو ایک خاص جوہری ساخت رکھتی ہیں، ایک مخصوص مقدار میں ایک خاص درجۂ حرارت پر پانی میں تبدیل ہو جاتی ہیں ؛ نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ پانی مخصوص حالات میں ان دو گیسوں

میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ تو معلوم ہوا کہ پوری حقیقت کے بعض پہلوؤں کو نظر انداز کر کے بغرض سہولت یہ مساوات اختیار کر لی گئی جو اس نقص کے باوجود محض مطابقت کے علاوہ اور بہت سی باتوں کا بھی سراغ دیتی ہے۔ اگر ہم یہ خیال لے کر بیٹھ گئے کہ جو فیصلے مساوات کے ذریعے ہم صادر کرتے ہیں، وہ محض تکرار الفاظ مرادف پر مبنی ہوتے ہیں یا پاپینی کے بقول مساوات کی اصطلاحیں محض فرضی نام ہیں تو یقین جانیے کہ کیمیا اور ریاضیات کی تمام مساوات بے حاصل ہو جائیں گی بلکہ خود منطق کا قانون مطابقت کلی بھی ختم ہو جائے گا۔

کیا جو الزام کروچے پر لگایا گیا ہے، وہی الزام خود رچرڈز کے خلاف عاید نہیں ہو سکتا ؟ اگر نظریات کو مختصر اور مسخ کر کے مساوات کی شکل میں پیش کرنا جائز ہو تو اس کے اپنے نظریے کی صورت بس یہی رہ جاتی ہے کہ حسن = توازن لیکن جس طرح کروچے پر اس مساوات کی تہمت لگانا کہ حسن = وجدان ایک نامناسب بات ہے اسی طرح حسن = توازن کی مساوات پیش کر کے رچرڈز کا منہ چڑانا صحیح نہ ہوگا۔ اگر کروچے کے بارے میں یہ رائے زنی کی جائے کہ اسے کچھ کہنا نہیں ہے تو رچرڈز کے متعلق بھی یہی بات کہی جا سکتی ہے۔ مفصل سے مفصل نظام ہائے فکر کو اجمالاً چند لفظوں میں پیش کیا جا سکتا ہے اور یہ بات اُن کے عیوب میں داخل نہیں لیکن جب بات کو مسخ کر کے مختصر کیا جائے اور پھر اسے مورد انتقاد بنایا جائے تو بڑی نا انصافی ہوگی۔ ممکن ہے کہ کروچے کی باتیں غلط ثابت ہوں لیکن یہ تو ماننا پڑے گا کہ وہ کچھ کہتا ضرور ہے۔ تقریباً چالیس سال گزرے رچرڈز، اوگڈن (Ogden) اور وڈ نے مل کر ایک مضمون لکھا تھا جس میں انھوں نے کروچے کے نظریے کا خلاصہ ان لفظوں میں پیش کیا تھا : '' کوئی بات ظہور میں آتی ہے جسے فن کے نام سے پکارا جاتا رہا ہے، جسے ہم لوگ بھی صحیح طور پر فن کہتے ہیں۔

بھی فن ہے۔"[۶] اس خلاصے کا لہجہ خود بتائے گا کہ اس کی نوعیت کیا ہے لیکن واضح رہے کہ اس مضمون کے لکھنے والے ان دنوں نسبتاً جواں سال تھے۔

کروچے کے مسلک کی مدافعت سے مراد یہ نہیں کہ ہم کلیتاً اس کے حامی ہیں۔ اس کے یہاں بہت سی باتیں بحث و تنقید کی مستحق ہیں لیکن ایسی کوئی چیز نہیں جس کا تمسخر اڑایا جا سکے۔ اس کے نظریے کے بہت سے پہلو ناقص ہیں، آئندہ ابواب میں انہیں پہلوؤں کو زیر بحث لایا گیا ہے۔

(۴)

کروچے کہتا ہے کہ ادراک اور وجدان میں فرق ہے؛ یہاں تک تو درست ہے لیکن آگے چل کر وہ ادراک کو ایک ایسا عمل قرار دیتا ہے جو اصلاً وجدان کے بعد واقع ہو۔[۷] اس رائے کی تائید میں وہ تین دلیلیں پیش کرتا ہے:

اول یہ کہ اگر ہم ادراک کو وجدان پر مقدم گردانیں تو ہم پر لازم آئے گا کہ لپس (Lipps) کے نظریے (einfuhlung) کی تائید کریں یعنی یہ کہ حسن دراصل ان جذبات کا نام ہے جو ہم اس شے سے منسوب کر دیتے ہیں جس کا ہمیں ادراک ہوتا ہے۔ ہمیں اعتراف کرنا پڑے گا کہ فن کار کا وجدان یا اس کا شہود الہامی اس کے سوا کچھ نہیں کہ وہ اپنے تجربات کی صفات سے ان اشیاء کو بھی متصف کر دیتا ہے جن کا وہ ادراک کر چکا ہے۔

دوم یہ کہ ادراک کو ماقبل وجدان تسلیم کر لینے سے ثنویت کا قائل ہونا پڑے گا۔

سوم یہ کہ کسی شے کا ادراک شعوری فیصلے کا متقاضی ہوتا ہے اور یہ عمل بھی وجدان کے بعد واقع ہوتا ہے۔[۸]

ان دلائل میں کوئی وزن نہیں، آئیے اب ایک ایک کر کے ان کا جائزہ لیں۔

اگر مان بھی لیا جائے کہ ادراک (غیر جمالیاتی ادراک کی حیثیت سے) وجدان سے ممیز اور مقدم ہوتا ہے تو اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ اس کے امتیازی پہلو اصلاً ہمارے تجربات کی وہی صفات ہیں جن سے ہمارا ذہن اشیا کو متصف کر دیتا ہے تاکہ اسے وجدان میں تبدیل کر دے۔ یہ بھی تو ہو سکتا ہے (اور میری رائے میں ایسا ہی ہے) کہ ادراک میں کوئی داخلی صفت مثلاً محبت، نفرت، حسد وغیرہ شامل نہیں کی جاتی لیکن کبھی ایسا ہوتا ہے کہ انسان کسی شے کو یا کسی دوسرے انسان کو اچانک خوبصورت جاننے لگتا ہے حالانکہ اسے پہلے کئی بار دیکھا تھا اور کبھی اس کے حسین یا قبیح ہونے کا خیال نہ آیا تھا۔ اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ شاہد کا ذہن اپنی موجودہ اختیاری و ارادی صلاحیت اور جذباتی نقطۂ نظر کے زیر اثر غیر شعوری طور پر حاضر و موجود مواد حسی میں سے کچھ عناصر کا انتخاب کر لیتا ہے اور کچھ کو نظر انداز کر دیتا ہے اور رد و انتخاب کا یہ فوری عمل ایک وجدان کی غیر شعوری تشکیل پر منتج ہوتا ہے۔ پس جو چیز مختلف اوقات میں ایک ادراک محض کا موجب بنتی رہی اور جو اب بھی ادراک محض ہی کا باعث ہوگی بشرطیکہ کیفیت ذہنی یکساں رہے، وہی اس صورت میں وجدان کو بیدار کر دیتی ہے اور شے مذکور یا انسان مذکور حسین یا بد صورت قرار پاتا ہے۔ گزشتہ مواقع پر ذہن کی بعض جذباتی کیفیات کے زیر اثر جن پہلوؤں کا ادراک کیا گیا تھا، اب ان کے مشاہدے سے شاہد قاصر رہتا ہے اور بعض ایسے عناصر کا ادراک کرتا ہے جن کا پہلے نہیں ہوا تھا۔ تو ہم یہ کہ سکتے ہیں کہ پہلا ادراک بالکل منقلب ہو جاتا ہے اور اگر ادراک کی موجودہ صورت شاہد کی شخصیت کا اظہار کامل کر دے اور وہ شرائط پوری کر دے جن کی تفصیل یہاں ضروری نہیں تو یہ محض ادراک نہ رہے گا، ایک وجدان بن جائے گا۔ یہ جو ہم سنتے ہیں "واللہ فلاں تو بہت حسین لڑکی ہے، مجھے تو پہلے کبھی اس کا احساس ہی نہیں ہوا" یا یہ کہ "مجھے

اس تصویر میں کبھی کوئی حسن نظر نہ آیا تھا لیکن اب جو میں فن کے رموز سے آشنا ہوا تو مجھے یہ بہترین تصویر معلوم ہوتی ہے'' تو ان بیانات کی توجیہ اسی طرح ہوسکتی ہے کہ غیر جمالیاتی ادراک کے امکان کو کہ ماقبل وجدان ہوتا ہے، تسلیم کر لیا جائے۔[۹]

کروچے کا دوسرا اعتراض کہ اگر غیر جمالیاتی ادراک ما قبل وجدان یا ادراک محض کا امکان تسلیم کر لیا جائے تو ثنویت کا اعتراف بھی لازم آئے گا، اس کے مابعد الطبیعیاتی نظریے پر مبنی ہے۔ وہ خود عینیت کا علمبردار ہے اور اس کی نظر میں وجدانیات کلیتاً داخلی ہیں اور فرد کے ارادے کا اظہار ہیں۔ جب وجدان پر عقل عمل جراحی کرتی ہے تو وجدانات تعقلات اور اشیائے کائنات میں منقسم ہو جاتی ہیں، عالم مشہود وجدانات کا عقلی روپ یا انسانی ارادے کا اظہار ہے۔ اگر یہ مابعدالطبیعیاتی نظریہ درست ہو تو وجدان سے پہلے کسی ادراک کا وجود نا ممکن ہے لیکن کیا یہ ضرور ہے کہ اس نظریے کو درست تسلیم کر لیا جائے؟ کیا ذہن انسانی کے باہر دنیا میں کوئی ایسی چیز نہیں جو کم از کم جزواً ہی ہمارے ادراک اور وجدان کی ذمہ دار قرار دی جا سکے؟ اگر ہمارے ادراک کی بنیاد کلی یا جزئی طور پر ہماری ذات سے باہر نہیں تو اشیاء کا جو ذہنی فشار ہم محسوس کرتے ہیں، اس کی توجیہ کس طرح ہو سکتی ہے؟ پھر یہ کہ اگر ہر ذہن کی ایک علیحدہ دنیا ہے جو اپنے ہی تک محدود ہے تو مختلف اذہان میں کوئی چیز مشترک نہیں ہو سکتی لہٰذا ان کے درمیان ابلاغ ممکن نہیں ہوسکتا مثلاً اگر الف کے ادراکات اور وجدانات صرف اس کے ذہن میں موجود ہیں تو خارجی صورت گری اور ترجمانی خواہ کیسی ہی ہو ب ان کا مشاہدہ نہیں کر سکتا اور اس لیے یہ چیزیں الف اور ب کے درمیان موضوع کلام نہیں بن سکتیں لیکن ابلاغ ذہنی کی حقیقت کو خود کروچے بھی تسلیم کرتا ہے۔ اس نے داخلیت کی بنیاد پر اس

حقیقت کی توجیہ کی جو کوشش کی ہے، وہ ناکام ثابت ہوئی۔ لہٰذا اگر تجربات کا ابلاغ ایک ناقابل انکار حقیقت ہے (اور ظاہر ہے کہ ایسا ہی ہے) تو ماننا پڑے گا کہ ان تجربات کی کم از کم ایک جزئی بنیاد ایسی ہے جو اذہان سے جداگانہ لیکن ان اذہان کے لیے مشترک ہوتی ہے جو اپنے کوائف کا باہمی ابلاغ کرتے ہیں۔ اب اس بنا پر یہ دعویٰ بھی مناسب ہوگا کہ تجربے کا سادہ احضار یا محض ایک غیر جذباتی فہم و ادراک (اس کے تشکیل کی بنیادی حقیقت خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو) ایک ایسے احضار سے ما قبل ممکن ہے جس میں جذبات کی گرمی بھی شامل ہو۔ ایسا ادراک محض فاعل کی شخصیت کے اظہار میں بعض اعتبار سے کافی تبدیل ہو جاتا ہے۔

پھر یہ بھی ہے کہ حسی تجربات کی خارجی بنیاد کو تسلیم کر لینے سے ثنویت کا اعتراف لازم نہیں آتا۔ اگر ثنویت وہ نظریہ ہے جس سے شاہد اور مشہود یا مدرک اور شے مدرکہ کے درمیان ایک امتیاز قائم ہو جاتا ہے تو کروچے کا استدلال صحیح ہے لیکن یہ ثنویت عینیت سے بخوبی ہم آہنگ ہو سکتی ہے اور اگر ثنویت سے علم الوجود کا یہ نظریہ مراد ہے کہ حقیقت دو بنیادی عناصر پر مشتمل ہے مثلاً مادہ اور ذہن تو پھر یہ مان لینے سے کہ جمالیاتی ادراک سے پہلے ادراک محض کا امکان بھی ہے، انسان ثنویت کے نظریے کا پابند نہیں ہو جاتا اس لیے کہ ادراک کے خارجی اسباب اور شاہد کا ذہن یہ دونوں ایک ہی بنیادی عنصر سے بنے ہوئے قرار پا سکتے ہیں اور ہو سکتا ہے کہ اس (بنیادی عنصر) کی نوعیت ذہنی ہو؛ پس ثنویت کے اعتراف اور عینیت کی تردید کے بغیر زیر بحث موقف کو تسلیم کیا جا سکتا ہے۔

کروچے کا تیسرا اعتراض یہ ہے کہ ادراک میں فیصلہ یا تحکیم کا عنصر بھی شامل ہوتا ہے اور چوں کہ فیصلہ ایک ایسا عمل ہے جو ما بعد وجدان واقع ہوتا ہے اس لیے ادراک ما قبل وجدان نہیں ہو سکتا۔[۱۰]

یقیناً یہ درست ہے کہ ادراک تحکیم یا فیصلے کا طالب ہے
لیکن کیا یہ بھی درست ہے کہ فیصلہ لازماً ایک مابعد وجدان
عمل ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔

کروچے خود تسلیم کرتا ہے کہ ایک مہذب انسان کے وجدانات
یا جمالیاتی رجحانات میں فیصلے اور تعقلات بھی داخل ہو کر گھل مل
جاتے ہیں لیکن اس کا کہنا یہ ہے کہ ہو سکتا ہے کہ اس قسم کے
خالص یا سادہ وجدانات جیسے ''چاندنی کے منظر پیش کرنے والے نقش
کا تاثر''، ''ایک نغمۂ حزیں کے الفاظ'' سب کے سب وجدانات محض
ہوں اور ان میں تعقل کا شائبہ تک بھی نہ ہو؛[11] لیکن یہ کہنے میں
وہ حد سے بڑھ جاتا ہے۔ ہربرٹ ریڈ (Herbert Read) کہتا ہے ''ہر فن
ایک عمل وجدانی سے پیدا ہوتا ہے لیکن ایسا وجدان یا شہود الہامی
عین علم ہوتا ہے۔'' یہ درست ہے کہ سادہ ترین وجدانی ادراکات میں
فیصلوں کی موجودگی عیاں نہیں ہوتی لیکن وہاں بھی یہ تحکیم مضمر
ہوتی ہے۔ اربن کہتا ہے کہ احضار (Presentation) اور تحکیم
(یعنی موجود شے کے وجود کا اعتراف یا استرداد) شعور کے دو مختلف
اور بنیادی پہلو ہیں۔ اربن کے قول کے مطابق شے مدرکہ کے اثبات
وجود کا مفروضہ یا اعتراف وجود کا ایک مضمر فیصلہ ہر ادراک میں
لازماً موجود ہوتا ہے۔ کروچے اس حقیقت کو نظر انداز کر جاتا ہے کیوں
کہ وہ تحکیم وجود کو سرے سے تسلیم ہی نہیں کرتا[12] لیکن ہم برنتانو
(Brentano) سے متفق ہیں کہ وجود کے متعلق تحکیم ایک حقیقی تحکیم ہے
اور جب حسی یا تخیلی تجربے کے وقت ذہن میں اور کوئی صورت خبری
موجود نہ بھی ہو تب بھی کم از کم خبر وجود ضرور موجود ہوتی ہے۔

کروچے کے احتجاج کے باوجود ہم کانٹ کے اس خیال کی تائید
کرتے ہیں کہ ادراک تصور یا تعقل کے بغیر اندھا ہوتا ہے[13]۔ علم
سے عاری وجدان ہو ہی نہیں سکتا، ممکن ہے ایک پورے کا پورا
تجربہ مجموعی طور وجدان اور اس طرح ایک فن پارہ بن جائے یا وہ بحیثیت

مجموعی علم بن جائے اور اس طرح سائنس کے ایک کارنامے کی شکل
اختیار کرلے۔

مشکل یہ آپڑی ہے کہ کروچے اپنی تصنیف جمالیات (Aesthetic) میں
تحکیم کے دائرے کو بہت تنگ کر دیتا ہے، وجود سے متعلق تحکیم کو
وہ مطلق مانتا ہی نہیں۔ وہ کرتا یہ ہے کہ کوائف فجائیہ، غیر شخصی،
مثبت، انفرادی اور اجتماعی تحکیم — ان سب چیزوں کو انفرادی
تحکیم کا نام دے کر فکر کی دنیا سے خارج کرکے وجدانیات کے
دائرے میں پھینک دیتا ہے[14]۔ تحکیم عمومی کو جس کا موضوع تعقل تجربی
ہے، وہ ایک نقلی تعقل قرار دیتا ہے؛ صرف تحکیم کلی یعنی وہ تحکیم جو
اس کے نزدیک کسی نوع کی تعریف کرتی ہے، تنہا صحیح تحکیم ہے[15]۔
یہی وجہ ہے کہ اس کے لیے تحکیم لازماً ایک عمل مابعد وجدان ہے۔ اس
قسم کی تحکیم کہ زید جا رہا ہے، آج مینہ برس رہا ہے، مجھے نیند آئی
ہے، میں پڑھنا چاہتا ہوں، اس کی رائے میں جمالیاتی اظہار ہیں؛ منطقی
تحکیم سے اس کا کوئی تعلق نہیں اس بنا پر کہ ان سے واقعات کا اظہار
ہوتا ہے کلیات کا نہیں لیکن جیسا کہ بریڈلے نے نشان دہی کی ہے کوئی
جزئی یا انفرادی تحکیم کلیت کے عنصر سے خالی نہیں ہو سکتی[16]۔ میرے
لیے کسی کو یہ سمجھانا کہ مجھے نیند آئی ہے نا ممکن ہے جب تک
نیند کا لفظ خواب کی کلیتی کیفیت کی ترجمانی نہ کرے جس کی انفرادی
یا جزئی مثالیں اس قسم کے تمام تجربات ہیں۔ تجربے کے ابتدائی مرحلوں
میں بھی کلیت کار فرما نظر آتی ہے، یہ جزئیت سے اس طرح ملی ہوئی ہے
کہ جدا نہیں کی جا سکتی۔

ان وجوہ کی بنا پر ہم کروچے کا یہ موقف مسترد کرتے ہیں کہ
ادراک اور تحکیم اصلاً مابعد وجدان واقع ہوتے ہیں، ذہنی فعالیت
تو ہمیشہ جمالیاتی فعالیت کے دوش بہ دوش رہتی ہے۔ جن تجربات میں
موخرالذکر نمایاں ہوتی ہے انہیں وجدانات کہتے ہیں؛ جن غیر جمالیاتی
تجربات میں احضار زیادہ نمایاں ہوتا ہے انہیں تعقلات کہتے ہیں۔

ایک اور قابل غور نکتہ یہ ہے کہ کروچے وجدان اور اظہار کو بالکل یکساں یا مترادف قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے ”وجدان اظہار ہی کا دوسرا نام ہے، نہ اس سے کچھ زیادہ ہے نہ کم“۔[17] اگر اس سے یہ مراد ہے کہ تمام وجدانی کوائف اظہار ہیں اور تمام اظہارات وجدان تو کروچے غلطی پر ہے۔ تمام وجدانی کوائف اظہار ضرور ہیں لیکن ہر اظہار وجدان نہیں؛ اس کی وجہ یہ ہے کہ حسن کا نام اظہار ہے، اظہار کا نام حسن نہیں؛ جیسا کہ مارشل کہتا ہے ”انسان کی تمام کارگزاریاں کسی نہ کسی معنی میں اظہار ہیں لیکن ان میں صرف کچھ ہی ایسی ہیں جن سے حسن کا تجربہ حاصل ہوتا ہو“[18] تعقلاتی اور عملی فعالیت کی ہر صورت سے قطع نظر کرتے ہوئے ہمیں اس حقیقت کو ملحوظ رکھنا چاہیے کہ ادراکات بھی اظہار ہیں لیکن جیسا کہ ہم ابھی دیکھ چکے ہیں، انہیں کسی اعتبار سے وجدان نہیں کہا جاسکتا۔ اسی طرح ہمارے روزمرہ کے تصورات میں کئی تمثال یا تصاویر خیالی ہیں جنہیں جمالیاتی تجربے کا لقب تو نہیں دیا جا سکتا تاہم انہیں اظہار کہا جا سکتا ہے۔ پھر ایک چیخ (بشرطیکہ بناوٹی نہ ہو) درد سے گریز یا خوف کا اظہار کامل ہے لیکن اسے حسین تو نہیں کہ سکتے۔ اگر یہ صورت نہ ہوتی تو کسی جنگلی کی پر زور ہانک پکار تان سین کے نغموں کی طرح حسین ہوتی۔

اس اعتراض کا جواب دیتے ہوئے کروچے کہتا ہے ”واقعہ یہ ہے کہ جو شخص مغلوب الغضب ہو کر غصے کی تمام فطری حرکات کا مظاہرہ کر رہا ہو، اس میں اور اس شخص میں بڑا فرق ہے جو طیش و غضب کے جذبے کا جمالیاتی اظہار کرتا ہے۔ اسی طرح کوئی شخص کسی محبوب ہستی کا ماتم کر رہا ہو تو اس کی ہیئت، آہ و فریاد اور سوگ کے دیگر علائم، غرض اس کی پوری حالت اس کیفیت سے بالکل جداگانہ ہوتی ہے جب کہ وہی شخص اپنے جذبات درد و غم کو مرثیے کی صورت میں ادا کرتا ہے، کسی جذباتی تیور اور کسی

اداکار کے اشارے میں بھی اسی قسم کا امتیاز پایا جاتا ہے“۔[19] بے شک دونوں قسم کے مظاہر میں زمین آسمان کا فرق ہے لیکن کروچے اس امر کی کوئی توجیہ نہیں کرتا کہ ان میں سے ایک عمل جو جذبے کے گزر جانے کے بعد اس کی ترجمانی یا تصویر کشی ہے، اظہار کہلائے اور دوسرا کہ روح کے جذبات و احساسات کا حقیقی اور اولین مظہر ہے، اس لقب سے محروم رہے۔ کروچے کا یہ قول بجا ہے کہ ”جذباتی تیور“ نہیں بلکہ ”اداکار کے اشارات“ جمالیاتی تخلیق ہیں لیکن ہم اداکاری کو جو اہمیت دیتے ہیں، اس کی وجہ یہ نہیں کہ یہ اظہار ہے کیوں کہ جذبات کے فشار میں ہم جو حرکات کرتے ہیں، وہ بھی اظہار ہیں بلکہ اصل وجہ یہ ہے کہ ہر فن کے لیے کسی حد تک بے تعلقی ضروری ہوتی ہے اور یہ تبھی ممکن ہے کہ جذبے کی شدت فرو ہو جائے۔

وجدان اور اظہار کو مطلق یکساں قرار دے کر کروچے نے وجدان کا دائرہ بہت وسیع کر دیا ہے؛ اس لحاظ سے بے شمار اشیاء حسین اور تخلیقات فنی کے نمونے بن جاتی ہیں۔ وجدان کے اس وسیع دائرے کے اثبات کے لیے کروچے کلام اور فکر کے روابط پر ایک بحث چھیڑ دیتا ہے، اس کا کہنا ہے کہ ”تکلم منطقی تفکر کے مترادف نہیں بلکہ منطقی تفکر ہی در اصل تکلم ہے“۔[20] بہ الفاظ دیگر ہر منطقی خیال وجدان ہے جس حد تک اس کا اظہار کلام کے ذریعے ہو اگرچہ ہر وجدان منطقی خیال سے عبارت نہیں۔

اگر کروچے کا یہ موقف درست ہے تو اس نے ادراک اور وجدان نیز فکر اور وجدان میں جو تفریق کی ہے، وہ برقرار نہیں رہتی۔ اس کی رائے میں خیال یا فکر زبان ہے اور زبان اظہار یعنی وجدان ہے؛ بس فکر وجدان ہے۔ پھر اس کے نزدیک ادراک دو عناصر کا متقاضی ہے (۱) مواد حسی (۲) حقیقت کا خیال۔ مواد حسی کو پہلے ہی وجدان کے اجزاء ترکیبی میں شمار کر چکا ہے، ادراک کا دوسرا جزو ایک جزو خیال

ہے اور چونکہ خیال کلام (یا وجدان) کے روپ میں ''اظہار'' بن جاتا ہے تو یہ بھی وجدان ہوا۔ اب چونکہ ادراک میں کوئی چیز غیر وجدانی نہ رہی لہٰذا یہ بھی وجدان ہی ہے؛ پس خیال اور وجدان کا امتیاز نیز وجدان و ادراک کا امتیاز بالکل اٹھ گیا۔ کروچے نے ادراک اور فکر و خیال کا جو نظریۂ پیش کیا ہے، وہ بعض امتیازات قائم کرتا ہے اور اس کا نظریۂ زبان ان امتیازات کو مٹا دیتا ہے۔ اس طرح بہ یک وقت دو متضاد نظریے پیش کرنے سے اس کا نظام فکر اجتماع ضدین کی مثال بن جاتا ہے۔ یہاں یہ تضاد نمایاں نہیں لیکن کہیں کہیں آشکار ہو جاتا ہے؛ دیکھیے وہ کہتا ہے ''تکلم' منطقی تفکر کے مترادف نہیں بلکہ منطقی تفکر ہی در اصل تکلم ہے۔'' جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے' یہ دعویٰ دو قضیوں پر مشتمل ہے: (۱) ہر منطقی خیال وجدان ہے جس حد تک اُس کا اظہار کلام کی صورت میں ہوتا ہے یا بہ الفاظ دیگر خیال زبان کے بغیر نا ممکن ہے' (۲) ہر وجدان خیال نہیں ہے۔ ہم نے دوسرے قضیے پر بحث کی ہے اور یہ واضح کیا ہے کہ جس طرح ادراک محض میں تحکیم کا عنصر شامل ہوتا ہے اسی طرح وجدان میں بھی کسی نہ کسی نوع کی تحکیم (یا خیال) کا عنصر موجود ہوتا ہے۔ اب ہم پہلے قضیے سے بحث کرتے ہیں: اگرچہ کروچے کے اس نظریے کو نفسیات کرداری (behavouristic psychology) کی تائید بھی حاصل ہے لیکن یہ نظریہ کاملاً صحیح نہیں۔ اس کی کم زوری ظاہر کرنے کے لیے صرف اس حقیقت کی طرف اشارہ کر دینا کافی ہے کہ اکثر ہمارے ذہن میں ایک خیال موجود ہوتا ہے لیکن ہم اظہار کے لیے الفاظ ڈھونڈتے رہ جاتے ہیں۔ ''کبھی تو ایسا ہوتا ہے کہ ہمیں اظہار خیال کے لیے ایک معمولی سا لفظ بھی نہیں ملتا''۔[۲۱]

لیکن کروچے اس اعتراض کی پیش بندی کرتے ہوئے کہتا ہے کہ کلام محض الفاظ پر مشتمل نہیں ہوتا' الفاظ کی عدم موجودگی

میں خیال یا تعقل ایک خاص قسم کا اظہار ہوتا ہے جسے ایجاز کہ سکتے ہیں۔ یہ ہمارے لیے تو کافی ہے لیکن دوسرے شخص یا اشخاص تک اس کا ابلاغ ممکن نہیں[۲۲]' مطالعۂ باطن کی شہادت اس مفروضے کی تائید نہیں کرتی۔ جب ہم کسی خیال کے اظہار کے لیے کوئی موزوں لفظ ڈھونڈھتے ہیں تو ایسا کبھی نہیں ہوتا کہ ہمارے ذہن میں اظہار کی کوئی ایسی صورت آئے جو ہمارے لیے کافی اور دوسروں کے لیے ناکافی ہو (یعنی جس کا ابلاغ نہ ہو سکے)۔ ذہن میں تو محض خیال ہی ہوتا ہے، مناسب لفظ کی جستجو جاری رہتی ہے، مختلف الفاظ ذہن میں آتے ہیں اور ہم دیکھتے ہیں کہ اُن میں سے کون سا لفظ اس خیال کی ادائگی کے لیے موزوں ہوگا۔ کبھی ایسا ہوتا ہے کہ ذہن سے خیال نکل جاتا ہے اور اس کے لیے جو لفظ ہاتھ آیا تھا' وہ حافظے میں رہ جاتا ہے' کبھی کبھی لفظ نکل جاتا ہے اور خیال رہ جاتا ہے۔

بے شک ہمارے اکثر خیالات الفاظ کے پیرہن میں ملبوس ہوتے ہیں اور ان کا فطری رجحان یہ ہے کہ حرکی قوت کی رو میں بہ کر ابلاغ و اظہار کی حدود تک پہنچیں۔ اس لیے کروچے کا نظریۂ زبان تقریباً صحیح ہے لیکن بس تقریباً ہی صحیح ہے۔ اس کا یہ قول تو درست ہے کہ کوئی کتاب ایسی نہیں ہو سکتی جو کاوش فکر کے لحاظ سے اچھی اور کوشش تحریر کے لحاظ سے بری ہو لیکن یہ کہنا صریح زیادتی ہے کہ کوئی ایک خیال بھی کلام کے بغیر ممکن نہیں۔

بعض صورتوں میں جہاں وہ مطلق کسی کلام کی نشان دہی نہیں کر سکتا تو وہ کلام کو خود خیال کا مترادف قرار دیتا ہے اور یہ کہنے لگتا ہے کہ کبھی کبھی ہم وجدانی صورت میں بھی تعقلات رکھتے ہیں[۲۳] اور اس طرح وہ اس تضاد کو آشکار کر دیتا ہے جو اس کے عام نظریۂ امتیاز تعقل و وجدان اور اس کے نظریۂ زبان میں مضمر تھا۔

یہ نظریہ ایک اَور طرح بھی کروچے کے عام نظریۂ وجدان

سے متصادم ہوتا ہے۔ ہم سے کہا گیا کہ وجدان یا اظہار متخیلہ میں
تکمیل پاتا ہے اور فن کار کی ذاتی ملکیت ہوتا ہے[۲۴]۔ اگر یہ بات ہے
تو زبان کو اظہار کون کہے گا کیوں کہ کلام سے زیادہ کیا
چیز عام اور غیر ذاتی ہو سکتی ہے؟ لیکن اگر اسے اظہار ضروری
کہنا ہے تو یہ بھی ملحوظ رہے کہ اظہار منفرد اور نجی ہوتا ہے
لہٰذا ماننا پڑے گا کہ اس کا ابلاغ ناممکن ہے اور ظاہر ہے کہ یہ
دعویٰ لغو ہے۔ اگر زبان اظہار ہے اور اظہار فن ہے اور اگر ہر
سائنس کی کتاب بھی فن کا ایک نمونہ ہے[۲۵] اور اس حیثیت سے فن کار کی
نجی ملکیت اور ناقابل ابلاغ ہے تو البرٹ کاک (Albert A. Cock)[۲۶]
کے الفاظ میں "یقیناً کروچے سمیت ہم سب کے لیے خاموشی کے سوا
اَور کوئی چارۂ کار باقی نہیں رہ جاتا؛ منفرد جمالیاتی وجدان پر انحصار
کی وجہ سے تعقلی علم کا امکان بھی ختم ہو جاتا ہے"۔

ایک اَور نکتہ جو غور و فکر کا مستحق ہے، کروچے کا نظریۂ ابلاغ
یا خارجی صورت گری ہے۔ فن کار کے شہود الہامی یا وجدان کو
ایک مکمل فنی تخلیق سمجھا جاتا ہے۔ جب اسے اصوات، خطوط،
حرکات، رنگ وغیرہ مختلف مظاہر مادی میں منتقل کیا جائے تو یہ
محض فن کار کے وجدان کی خارجی صورت گری ہے جو عملی، اقتصادی
یا اخلاقی اسباب و اغراض پر مبنی ہوتی ہے مثلاً وجدان کا تحفظ
یا دوسروں تک اس کا ابلاغ یا حصول معاش وغیرہ وغیرہ[۲۷]۔ یہ نظریہ
کافی حد تک صداقت کا حامل ہے اگرچہ جیسا کہ ہم آگے چل کر
واضح کریں گے، کاملاً درست نہیں۔ غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ یہ
نظریہ نہ تو کروچے کے نظریۂ زبان سے مطابقت رکھتا ہے اور نہ اس
کی عام عینیت سے ہم آہنگ ہے۔ زبان کے بارے میں وہ جو کچھ کہتا
ہے اس کی رو سے اصوات کلام گویا بطون اظہار ہیں یعنی وہ وجدان
کا حقیقی جزو نہیں بلکہ محض اظہار کی شکل خارجی ہیں۔ اگر
اصوات کلام بطون اظہار ہیں تو موسیقی کی سرتیاں اور نقاشی کے رنگ

کیوں نہیں؟ تصاویر، مجسمے اور گیت بھی اسی طرح تشویقات فنی کے
مظاہر خارجی ہیں جس طرح کلام۔ اگر وہ بے تصنع اظہار کا روپ نہ
دھارتے اور کسی مقصد کے حصول کے لیے برسبیل اشتہار انہیں وجود
میں لانے کی کوشش کی جاتی تو فن کار کو ہرگز کام یابی نہ ہوتی۔
یہ مقاصد تو کلام کے ذریعے بہتر طریقے سے پورے ہو سکتے ہیں
کیوں کہ کلام غیر ذاتی یا عام ہونے کے علاوہ خود کروچے کے
قول کے مطابق، ایک بے تصنع یا برجستہ اور بلا واسطہ اظہار ہے۔
کروچے کا یہ خیال درست ہے کہ ان مظاہر کے ذریعے وجدان
کی خارجی ترجمانی، وجدان کا جزو لازم نہیں۔ وجدان بہرحال
وجدان ہے، مادی ترجمانی ہو یا نہ ہو بلکہ بعض صورتوں میں تو
شہود الہامی یا وجدان کی ترجمانی شاید ناممکن ہے مثلاً صوفیہ کی وجدانی
کیفیات۔ لیکن یہ اس کی غلطی ہے کہ وہ رنگوں، پتھروں اور
سروں کے فن کارانہ استعمال کو ایک فطری اخراج یا توسیع اظہار کی
حیثیت نہیں دیتا، ان خارجی وسائل سے بعض اوقات اظہار زیادہ بھرپور
اور واضح تر ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف کروچے کا یہ دعویٰ کہ کلام
شہود وجدانی کے لیے لازم ہے، غلط ہے اگرچہ یہ صحیح ہے کہ کلام
اظہار ہے۔

پھر مادی ترجمانی یا خارجی صورت گری کا تصور کروچے کی
داخلی عینیت کی نقیض ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ ایک ایسا مفکر
تمام مواد حسی کو بطون وجدان اور مطلق داخلی قرار دیتا ہے
اور جو یہ نہیں مانتا کہ روح کے ما سوا بھی کوئی شے موجود ہے،
آخر کس طرح "مادی صورت میں خارجی ترجمانی" کی بات کر سکتا ہے!
اصوات، خطوط اور رنگوں کو مطلق باطنی اور کوائف باطنی پر
مبنی قرار دینا اور پھر یہ کہنا کہ تصاویر، مجسمے اور گیت خارجی
حیثیت رکھتے ہیں، اجتماع نقیضین سے کچھ کم نہیں اور اگر یہاں کوئی
تضاد نہیں ہے تو یہ "خارجی صورت گری" یا "معروضیت کا عمل" وغیرہ

الفاظ محض معمہ ہیں۔

"خارجی صورت گری" کہ دینے سے ابلاغ کی توضیح بھی ناممکن ہے؛ اگر ایک طرف وہ کیفیت جسے خارجی صورت دی گئی ہے کسی معنی میں فن کار کے ذہن کے بطون سے ہنوز وابستہ ہے تو دوسرے ذہن اس کا ادراک نہیں کر سکتے اور اس طرح ابلاغ کا امکان نہیں رہ جاتا۔ دوسری جانب اگر یہ فن کار کے ذہن سے جداگانہ اور فی الواقع "خارجی" ہے تو پھر یکساں یا ہم مذاق اذہان کے لیے یہ کلیتاً داخلی نہیں بن سکتی۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، کروچے کو اپنی اس مخصوص عینیت سے دست بردار ہو جانا چاہیے تاکہ خارجی صورت گری اور ابلاغ کا امکان ثابت ہو سکے۔

ادراکات ہوں یا وجدانات دونوں ذہنی مظاہر ہونے کے باوصف خارجی بنیاد و اسباب بھی رکھتے ہیں[28]۔ بزنکٹ (Bosanquet) نے اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے "درست ہے کہ اشیاء اذہان کے بغیر نامکمل ہیں لیکن اذہان بھی اشیاء کے بغیر مکمل نہیں۔۔۔ ہمارے احساسات کے ذخائر اور ہمارے خوش گوار اور ناخوش گوار تجربات تمام کے تمام اشیاء سے ربط و تعلق کا نتیجہ ہیں اور اشیاء کی صفات یا خواص ہی کی حیثیت سے وہ ہمارے تصور اور خیال میں آتے ہیں۔ موسیقی میں یہ بات خاص طور پر نمایاں ہے؛ یہاں فن کی یہ صورت ہے کہ مادی سنگیتی سرتیوں سے پیدا ہوا ہے جو عالم فطرت میں موجود نہیں لیکن جب ہم اپنی تخلیقی قوت اور متخیلہ سے کام لے کر مادی اشیاء کا فن کارانہ استعمال کرتے ہیں تو موسیقی پیدا ہوتی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ ہمارا تصرف تخلیقی انکشاف کی ان حدود تک چلا جاتا ہے جن کا دریافت کرنا پہلے پہل محض اتفاق معلوم ہوتا ہے، اگر ہم مادی اشیاء پر یہ تخیلی عمل نہ کرتے تو دنیائے موسیقی میں ہمارے خیالات اور تصورات کچھ بھی نہ کر پاتے"[29]۔

کسی فن میں جب فن کار اپنے وجدانات کو خارجی شکل دیتا ہے (تصاویر مجسمے، وغیرہ) تو وہ مواد حسی پر فن کارانہ عمل کے ذریعے اس خارجی بنیاد میں ترمیم کر دیتا ہے، اس بات سے کوئی بحث نہیں کہ اس مواد حسی یا بنیاد خارجی کی مابعدالطبیعاتی نوعیت کیا ہے۔ خارجی بنیاد بنفسہ ایسی صورت اختیار کر لیتی ہے کہ ہم مذاق و ہم آہنگ روحوں میں ایک ہی جیسے ادراکات اور یکساں وجدانات پیدا کرتی ہے۔

فنی ابلاغ کے امکان کے لیے یہ کم سے کم معروضی شرط ہے۔ کیرٹ (Carritt)[30] بھی جو کروچے کا پیرو ہے، سمجھتا ہے کہ ابلاغ اس وقت تک ناممکن ہے جب تک وجدان کو فاعل کی تشویقات کے محض اظہار سے متمیز نہ کر دیا جائے۔

نظریۂ زبان کی طرح کروچے کا تحسین حسن فطری کا نظریہ بھی بڑی حد تک صحیح ہے۔ یہ درست ہے کہ تحسین ذہن شاہد یا ذہن نقاد کے کوائف کا اسی طرح اظہار ہے جس طرح فنی تخلیق فن کار کے کوائف کا لیکن اس نظریے کے مطابق اس اظہار کو فن کار کے گزشتہ وجدان کا احیاء قرار دینا غلط ہے[31]۔ فن کار کا تخیلی وجدان کسی قدیم وجدان کا احیاء یا تکرار نہیں بلکہ اس کے جذبات اور احساسات کا بے تصنع بلاواسطہ اور فوری اظہار ہے۔ اگر تخیلی وجدان کی یہ صورت ہے تو جس وجدان میں حسی عناصر موجود ہیں، اسے بھی ایسا ہی کیوں نہ سمجھا جائے؟ وہ بھی شاہد یا ناظر کے جذبات و احساسات کا اتنا ہی برجستہ، بلاواسطہ اور فوری اظہار کیوں نہیں؟ اگر مواد حسی کا خارج سے تعلق ہے تو تصاویر خیالی کا بھی یہی حال ہے کہ ان کا مافیہ بھی تجربات ادراکی پر مبنی ہوتا ہے اس لیے یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ جب میں شفق شام کی تحسین کرتا ہوں تو یہ تحسین میرے جذبات کا اسی قدر اظہار ہے جیسے کہ تخیلی وجدان؛ پہلی صورت میں وجدان کا مواد ایک ایسا ادراک ہے جو خارجی اسباب پر مبنی ہے، دوسری صورت میں اس کا مواد ایک تصویر خیالی ہے جو

خارجی بنیاد سے ایک درجہ ہٹی ہوئی ہے لیکن دراصل اسی پر مبنی ہے۔

لیکن کروچے کے نزدیک نہ تو ادراک کی کوئی خارجی بنیاد ہے نہ تمثال کی لہٰذا اس کے لیے تو اشیائے مادی کی تحسین تخیل کی فن کارانہ تخلیق کے درمیان کوئی فرق نہ کرنے کی یہ ایک مزید دلیل ہے، جس حد تک کہ دونوں اظہار ہیں ان کی نوعیت یکساں ہے۔

پھر اگر یہ درست ہے کہ میں جب کسی نظم کے حسن کی تحسین کرتا ہوں تو مجھ میں شاعر کی اصلی وجدان کے کوائف بیدار ہو جاتے ہیں تو اسی قیاس پر یہ کہنا بھی صحیح ہوگا کہ جب میں اشیائے خارجی یا مظاہرۂ قدرت کی تحسین کرتا ہوں تو وہ تحسین میرے گزشتہ وجدانات کی تکرار نہیں بلکہ میرے علاوہ کسی اَور ذہن کے وجدان کا احیاء ہے۔ ”اگر ایک تصویر یا ایک نظم کسی ذہن کا روحانی امتزاج ہے تو پھر میٹرھارن (Matterhorn) یا شفق کی رنگینی اصلاً کس کا امتزاج ہے؟ اگر میٹرھارن کا منظر مختلف ناظروں میں حسن کے وجدان کو بیدار کرتا ہے تو یقیناً یہی وجہ ہے کہ یہ کسی مقدم ذہن اور ارادے کے کسی مقدم روحانی امتزاج کا اظہار ہے۔ یہ ذہن و ارادہ کس کا ہے؟ میٹرھارن بھی ایک آزاد اظہار قرار پانے کا اتنا ہی مستحق ہے جتنا کہ ”ہیملٹ“ یا ’میکبتھ‘؛ ’میکبتھ‘ اصلاً شیکسپیئر کا وجدان ہے، بعد ازاں ہمارا میٹرھارن اصلاً کس کا وجدان ہے؟ کیا خالق فطرت کا؟ نہیں، کیوں کہ کروچے اس پر ایمان ہی نہیں رکھتا۔“[۳۲]

حقیقت یہ ہے کہ تکرار یا احیاء وجدان کا یہ نظریہ نہ فن کے بارے میں تسلی بخش ہے نہ فطرت کے بارے میں؛ شاہد، ناظر یا نقاد جب کسی تخلیق فنی کی تحسین کرتا ہے تو وہ اپنی شخصیت کا اسی طرح اظہار کرتا ہے جس طرح فن کار نے کیا تھا۔ فرق یہ ہے کہ شاہد یا ناظر کے لیے بعض احساسات ایک باطنی امتزاج یا ترکیب کے ذریعے

جمالیاتی ادراک (یا وجدان) میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور یہ تغیر بالکل برجستہ ہوتا ہے؛ ناظر کی تحسین اسی طرح کا اظہار ہے۔ دوسری صورت میں یہ ہوتا ہے کہ فن کار کی تصاویر خیالی ایک ترکیب باطنی کی وساطت سے بے تکلف و برجستہ طور پر جمالیاتی ادراکات میں بدل جاتی ہیں اور پھر فن کار ارادی طور پر ان ادراکات کو تصویروں، نغموں، گیتوں اور مجسموں کی صورت خارجی عطا کرتا ہے۔ یہ عمل بڑا پیچیدہ ہے کیوں کہ فن کار رنگوں، سرتیوں اور پتھروں کو صرف حس بصارت یا حس سماعت کے ذریعے ہی فنی تخلیقات میں تبدیل نہیں کرتا بلکہ اَور بھی کئی اعضاء و وظائف جسمی سے بھی کام لیتا ہے۔ اگرچہ وجدان ابتدا میں برجستہ اور بے تصنع ہوتا ہے لیکن اس کی تکمیل و تفصیل اور خارجی صورت گری میں ارادہ و انتخاب کا عمل دخل ہوتا ہے؛ ہو سکتا ہے کہ تفصیل اور مادی ترجمانی سے وجدان کی جمالیاتی خوبی بڑھ جائے یا گھٹ جائے۔ کروچے ان باتوں کو نہیں مانتا کیوں کہ وہ یہ نہیں سمجھتا کہ ارادی تفصیل و تکمیل اور شعوری انتخاب کا عمل بھی اصلی برجستہ تمثال کی طرح فن کار کی شخصیت کا اظہار ہے۔

کروچے نے حسن اور اس کے مدارج کے متعلق جو کچھ کہا ہے، وہ بھی نقد و نظر کا محتاج ہے۔ اس کے قول کے مطابق حسن اظہار تام ہے، قبح یا بدصورتی اظہار ناقص؛ وہ یہاں تک کہتا ہے کہ ناقص و ناکام اظہار سرے سے اظہار ہے ہی نہیں۔ وہ کہتا ہے اگر ”قبح یا بدصورتی کامل ہو یعنی اس میں حسن کا کوئی عنصر نہ ہو تو بدیں سبب وہ بدصورتی نہ رہے گی کیوں کہ وہ اس تضاد سے خالی ہوگی جو اس کے وجود کی علت ہے۔“[۳۳] یہ درست ہے کہ ایک معنی میں قبح یا بدصورتی کے وجود کی علت تضاد ہوتا ہے؛ خوب و زشت، حسن و قبح، جمالیاتی ضدیں ہیں اور ایک کا تصور دوسرے کے بغیر نہیں ہو سکتا۔ کسی چیز کو حسین تبھی کہیں گے جب ہم قبیح یا

بدصورت کا تصور رکھتے ہوں۔ اس کے باوجود قبح موجود کے ادراک کے لیے حسن موجود کا ادراک ضروری نہیں اور قبح یا بدصورتی کے ایک جزو کی حیثیت سے تو حسن کا ادراک اَور بھی غیر ضروری ہے، ضروری جو کچھ ہے وہ صرف یہ کہ ہم اپنے گزشتہ تجربات کی بنا پر حسین کا تصور رکھتے ہوں۔ دو ضدوں میں سے ایک کو فی الواقع موجود قرار دینے کے لیے دوسری ضد کا تصور میں موجود رہنا کافی ہے، یہ ضروری نہیں کہ وہ فی الواقع موجود ہو اور وہ بھی پہلی ضد کے وجود مادی کا ایک جزو بن کر! لیکن کروچے جیسا عینیت پرست ایک خیال اور ایک واقعے میں بھلا کاہے کو تمیز کرنے لگا! اگر قبح یا بدصورتی کے وجود کے لیے یہ لازم ہے کہ حسن اُس میں ایک جزو بن کر موجود ہو تو اسی دلیل کے مطابق حسن اس وقت تک وجود میں نہیں آئے گا جب تک قبح اس کا ایک جزو نہ ہو لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر حسن میں قبح اور قبح میں حسن شامل ہے تو پھر حسن و قبح میں فرق کیا رہ جاتا ہے۔

پھر یہ کہ اگر قبح کا ایک جزو لازماً حسین ہے تو ضروری ہے کہ بقایا حصہ کامل طور پر قبیح ہو اور چونکہ کروچے کے نزدیک کاملاً قبیح ایک اظہار کی حیثیت سے معدوم محض ہے، اس سے نتیجہ یہ نکلا کہ ایک قبیح کل کلیتاً حسین ہوگا، بہ الفاظ دیگر حسن و قبح ایک ہی چیز کے دو نام ہیں۔

کروچے ''قدرے بد صورت'' اور ''تقریباً خوب صورت'' دونوں کو مساوی قرار دیتا ہے لیکن یہاں صرف یہی فرق دیکھ لیجیے کہ ایک تو ذہن پر ناخوش گوار اثرات ڈالتا ہے اور دوسرا خوش گوار تاثر پیدا کرتا ہے۔

کروچے نے اس سوال کا جواب بھی تسلی بخش نہیں دیا کہ حسن کے مدارج ہیں یا نہیں ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ حسن مناسب' بھرپور یا کامل اظہار کا نام ہے اس لیے اس کے مدارج نہیں اور قبح یا ناقص اظہار کم و بیش ناقص ہوتا ہے لہٰذا اس کے مدارج ہیں۔[۳۴] سوال پیدا ہوتا ہے کہ

اظہار کے کافی یا بھرپور ہونے کا معیار کیا ہے؟ کروچے نے اس سوال کو نہیں اٹھایا، اس کی تصنیف ''جمالیات'' (Aesthetic) کے اشاریے میں معیار کا لفظ ہی موجود نہیں۔[۳۵] اس سوال کا جواب شاید یہ ہو کہ مطلوب معیار لذت ہے جو ایک آزاد، بھرپور اور کام یاب اظہار کے جلو میں ہوتی ہے[۳۶] اور الم ناقص اظہار کا ہم دوش و ہم زاد ہے۔ اگر یہ بات درست ہے تو پھر لذت کے مدارج تو یقیناً ہوتے ہیں اس لیے لذت کو معیار مانا جائے تو اظہار کے مدارج بھی ضرور ہوں گے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ بھرپور اظہار ایک وحدت کی شکل اختیار کرتا ہے اور ناقص اظہار کثرت و انتشار کا روپ دھارتا ہے۔[۳۷] قبیح کے کچھ اجزاء حسین ہیں کچھ قبیح لیکن وہ کل جن میں یہ اجزاء بطور کثرت کے ظاہر ہوتے ہیں، ایک منظم وحدت میں صورت پذیر نہیں ہوا اس لیے مجموعی حیثیت سے قبیح ہے تو گویا حسن یا کامل اظہار کا معیار وحدت اظہار ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وحدت کا روپ ہمیشہ ایک ہوتا ہے، نہ ایک سے کم نہ زیادہ اس لیے اس کے مدارج نہیں ہوتے لیکن اس کا اطلاق محض تجریدی وحدت پر ہوتا ہے، حسی وحدتوں کے روپ یا مظاہر ایک سے زیادہ بھی ہوتے ہیں۔ حسی وحدت گویا کثرت میں وحدت کا دوسرا نام ہے اور کثرت جتنی زیادہ ہوگی اسی نسبت سے وحدت کا حصول دشوار تر ہوگا۔ کیا کوئی شخص فخر سے یہ دعویٰ کر سکتا ہے کہ اس نے اپنے کسی فن پارے میں کامل وحدت کا اظہار کیا ہے؟ اگر وحدت کامل یا وحدت مطلق حسن کا معیار ٹھہرے تو کوئی فنی تخلیق اس کسوٹی پر پوری نہ اترے گی اور نہ حسین قرار دی جا سکے گی۔ اس معیار کو ملحوظ رکھیں تو شاید عالم ماوراء میں حسن ہو تو ہو، فن کی موجودہ دنیا میں کہیں اس کا نشان نہ ملے گا، یہاں تو بس بدصورتی ہی کا راج رہے گا۔ لیکن ظاہر ہے کہ جس نتیجہ پر ہم پہنچے ہیں' وہ نہ صرف کروچے کی منشا کے خلاف پڑتا ہے بلکہ ہمارے روزانہ کے تجربات سے بھی

متصادم ہوتا ہے۔ جو وحدت حسن کا معیار قرار دی گئی ہے، اس سے
مراد کثرتوں سے ممزوج ایک حسی وحدت ہے اور اس کے یقیناً
مدارج ہیں، مختلف اجزاء کا ایک مجموعہ ممکن ہے زیادہ مربوط و متحد
ہو یا کم۔

اکثر دیکھا گیا ہے کہ ایک فن کار اپنی تخلیق پر نظر ثانی
کرتے ہوئے قدرے ترمیم کر دیتا ہے اور اصل کے مقابلے میں اس
ترمیم شدہ صورت کو ایک مخصوص جذبے کا بہتر مظہر قرار دیتا ہے
مگر اس بنا پر وہ اصل تخلیق کو اس کے مرتبۂ حسن سے گرا کر معاً
کوڑے کے ڈھیر میں نہیں پھینک دیتا۔ گیرٹ کہتا ہے ''کیٹس نے
اپنی نظم ھائی پیرین (Hyperion) میں ترمیم کی تو یہ کہا جا سکتا ہے
کہ ترمیم شدہ نظم ان جذبات کا بہتر اظہار ہے جن کا بیان اصل نظم
میں تھا جو حسین تو اب بھی ہے لیکن کم تر۔'' کروچے کہتا ہے کہ
اگر حسن کے مدارج ہوتے تو انہیں جانچنے کے لیے ایک خارجی معیار
کی ضرورت پڑتی لیکن ظاہر ہے کہ اشیاء کے مدارج کا فرق کسی
خارجی معیار کے بغیر جانچا جا سکتا ہے بلکہ ہم روزانہ عملاً جانچتے
بھی ہیں مثلاً گہرے سرخ اور ہلکے سرخ میں فرق کرنے کے لیے
ہمیں کسی خارجی معیار کی ضرورت نہیں پڑتی۔

نتیجہ یہ نکلا کہ حسن کے بھی اسی طرح مدارج ہیں جیسے قبح یا
بد صورتی کے، کام یابی بھی کم یا زیادہ ہو سکتی ہے اور ناکامی بھی۔
جہاں کوئی جمالیاتی تجربہ حسین ہونے کی دوسری شرطیں پوری کر دے گا
وہاں ہم صرف یہ دیکھیں گے کہ کثرت میں وحدت کم و بیش
نمایاں ہے یا نہیں، اگر نمایاں ہے تو اسے حسین قرار دیں گے۔ جس فنی
تخلیق میں ہم آہنگ اجزاء کی وحدت کی بجائے غیر مربوط و غیر متناسب
اجزاء کی کثرت کم و بیش نمایاں ہوگی، اسے یقیناً قبیح یا بد صورت
کہا جائے گا۔ مختلف مدارج کے حسن اور مختلف مدارج کی بد صورتی ان
دونوں کے درمیان وہ جمالیاتی ادراکات اور تصاویر خیالی اور تخلیقات ہیں

جو گویا بے رنگ یا معصوم ہیں، نہ ان میں وحدت نمایاں ہے
نہ کثرت، ان کے مشاہدے سے نہ تو کوئی خاص لذت حاصل ہوتی ہے
نہ کلفت۔[38]

اسی نتیجے پر ہم ایک اور طرح بھی پہنچتے ہیں۔ حسن محض
اظہار نہیں، یہ کسی مادی صورت کا اظہار ہے۔ اظہار وہ فعالیت ہے
جو حسن کو ایک محسوس شکل دیتی ہے۔ اس معنی میں اظہار حسن کی
صورت ہے لیکن اس صورت کے علاوہ مافیہ یا مواد یعنی حسی یا
تخیلی ذخائر اور فن کار و ناظر کے جذبات بھی ہیں؛ ان جذبات کی عقلی،
اخلاقی اور جمالیاتی اقدار کا فرق یا یوں کہ لیجیے کہ فن کاروں کی
شخصیت کا فرق بھی فنی تخلیقات میں اقدار کے فرق کا موجب
بنتا ہے۔ صرف اظہار کی کام یابی یا ناکامی کے مدارج ہی نہیں بلکہ
فن کار کی شخصیت کی سہ رخی[39] قدر جو کسی تجربے یا فن پارے میں جلوہ گر
ہوتی ہے، وہ بھی اس کے جمالیاتی مدارج کی قدر متعین کرتی ہے۔ یہ
بڑی اہم بات ہے کیوں کہ اس سے جمالیات کے دوسرے مشکل مسائل کی
توضیح ہوتی ہے مثلاً اقسام فن اور ارتقائے فن کے مسائل اسی کی بدولت
حل ہوتے ہیں، آئیے ہم پہلی بات پر پہلے غور کر لیں۔

اگر ہم صرف اظہار کو فیصلہ کن قدر ٹھہراتے ہیں تو پتھر کے
زمانے کے کسی فن کار کی تخلیق جو اس کے جذبات کا بھرپور اظہار ہو،
آج کل کے فن کار کی ایک ایسی ہی تخلیق سے کسی طرح کم تر حسین نہ
ہوگی۔ چونکہ کروچے کے قول کے مطابق بھرپور اظہار ہی حسن کا معیار ہے
اس لیے اس کے نزدیک ارتقائے فن ناممکن ہے لیکن اگر ہمارا مندرجہ بالا
نظریہ صحیح تسلیم کرلیا جائے اور یہ مان لیا جائے کہ اظہار کی کام یابی
یا ناکامی کے علاوہ فن کار کی شخصیت کی نوعیت بھی جمالیاتی قدر کو
متعین کرتی ہے تو یہ ماننا لازم آئے گا کہ جہاں دو فن پاروں میں برابر
درجے کا بھرپور اظہار یا اظہار تام موجود ہو وہاں وہ فن پارہ زیادہ
جمالیاتی قدر رکھے گا جس میں ایسے فن کار کی شخصیت جلوہ گر ہے جو

ذہنی، اخلاق اور جمالیاتی حیثیت سے زیادہ تربیت یافتہ ہے۔ پتھر کے زمانے
کی تخلیقات فنی اپنے زمانے کے جذبات کی عکاسی ضرور کرتی ہیں لیکن اس
نظریے کے مطابق وہ یونانی عہد کی تخلیقات سے کم حسین ہیں اور یونانی عہد
کی تخلیقات مابعد کی تخلیقات سے کم۔ ''کوئی بڑا ہی جرأت مند شخص ہوگا
جو یہ دعویٰ کرے کہ یونانی مجسمہ سازی اس فن میں حرف آخر ہے۔
حقیقت یہ ہے کہ ہمارے زمانے کا کوئی مجسمہ ساز یونانی اسلوب کا پابند
نہیں رہا۔ یونانی مجسمے رنگین ہوتے تھے، سونے اور ہاتھی دانت کے
زیوروں سے مزین ہوتے تھے، وہ باتیں اب ہمارے مذاق میں کہاں
رہ گئیں ہیں۔ مجسمہ سازی کے علاوہ دیگر کلاسیکی فنون میں جو
رکھ رکھاؤ اور سکون تھا، وہ بھی اب مفقود ہے۔ اس کے ساتھ ہی
فکر کی وہ تحدید بھی جاتی رہی جسے ہیگل یونانی ثقافت (جہاں تک اس
کا تعلق فن اور مذہب سے ہے) کی خصوصیت کہتا ہے''[۳۰]۔

اصطلاحی معنی میں جو تخلیقات فنی ہیں، ان کی جمالیاتی قدر ہی فن
کی ترقی کو جانچنے کا واحد معیار نہیں بلکہ جن اجزاء کو فن کار نے
جمالیاتی وحدت بخشی ہے، ان کی نزاکت، گوناگونی اور وسعت بھی ملحوظ
رکھنی چاہیے اور یہ بات بھی کہ فن کس حد تک لوگوں کی اجتماعی
زندگی میں سرایت کر گیا ہے۔

اس سے انکار نہیں کہ مستثنیٰ صلاحیتوں کے فن کار ہر عہد میں چند
ایسی تخلیقات بھی وجود میں لاتے رہے ہیں جن کی قدر و قیمت بے نظیر
ہے اور یہ بھی تسلیم کیا جا سکتا ہے کہ عالم گیر رجحانات کا رخ بعض
اوقات زندگی کے دوسرے پہلوؤں کے فروغ کی طرف ہوتا ہے اور اسی
سبب سے فن کی دنیا میں زوال کے عارضی ادوار آتے رہتے ہیں۔ تاہم
حقیقت یہ ہے کہ فن کی ایک تاریخ ہوتی ہے اور کروچے ہیگل کی تردید
کرتے ہوئے فن کو لافانی قرار دینے میں حق بجانب ہے لیکن اس کا
یہ کہنا غلط ہے کہ فن جامد اور غیر ترقی پذیر ہے۔

فن کار کے وجدانات کی قدر و قیمت اور نوعیت متعین کرنے میں اس

مواد یا مافیہ کا بھی ایک حصہ ہے جس کا تعلق فن کار کی شخصیت
سے ہوتا ہے اور اسی سے اس مسئلے پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ
آیا فن کی اقسام ہیں یا نہیں۔ چوں کہ یہ موضوع ایک طویل بحث کا
طالب ہے لہٰذا ہم ایک علاحدہ باب میں اس پر غور کرتے ہیں۔

(۵)

فن کی اقسام ہیں یا نہیں؟ کروچے اس سوال کا جواب نفی میں
دیتا ہے لیکن فن کے مافیہ یا مواد کا مطالعہ ثابت کرتا ہے کہ
کروچے یہاں بھی غلطی پر ہے، یہ مواد یا مافیہ باطنی امتیازات
اور امتیاز در امتیاز کا متقاضی ہے۔ اول وہ امتیاز ہے جو ایک طرف
حسی احضار (presentation) جیسا کہ کسی مادی شے کے جمالیاتی
ادراک میں ہوتا ہے) یا استحضار (representation) جیسا کہ تخیلی
تصورات میں ہوتا ہے) اور دوسری طرف فن کار کے احساسات،
جذبات و ہیجانات کے درمیان پایا جاتا ہے۔ یہاں امتیاز کی نوعیت یہ ہے کہ
ایک طرف وہ مافیہ ہے جو اصلاً حسی ہے اور موجودات خارجی پر مبنی
ہے اور دوسری طرف وہ مافیہ ہے جو اصلاً وجدان کے ان جذبات سے
تعلق رکھتا ہے جو فن کار کے بطون سے مخصوص ہیں۔

موخرالذکر کو مزید تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ مافیہ کی ایک قسم تو
وہ ہے جو بنی نوع انسان میں مشترک ہے اور دوسری وہ جو ایک عصر
سے مخصوص ہے۔ جو مافیہ کسی عصر سے مخصوص ہے، اس میں پھر فرق
پیدا ہو جاتا ہے کہ ایک قسم وہ ہے جس میں فن کار کے ہم عصر دیگر
افراد بھی اس کے ساتھ شریک ہوتے ہیں، دوسری وہ جو صرف اسی کی
ذات سے مخصوص ہے۔ اگر ان خصوصیات کو جو ایک انسان کی ذات
سے مخصوص ہیں، اس کی شخصیت کا مواد یا مافیہ مانا جائے تو وہ
خصوصیات جن میں وہ شخص عام انسانوں اور اپنے ہم عصر لوگوں کے
ساتھ شریک ہے، اس کی شخصیت کی ہیئت تسلیم ہوں گی کیوں کہ

هیئت ایک لحاظ سے وہ امتیازی وصف یا خصائص کا وہ مجموعہ ہے جو کسی جماعت کے جملہ افراد میں مشترک ہوتا ہے اور مواد یا مافیہ وہ امتیازی وصف یا خصائص کا وہ مجموعہ ہے جو اس جماعت کے ہر فرد سے جداگانہ منسوب ہو۔ جہاں کسی فن کار کا تمام وجدانی مافیہ من حیث المجموع زیر بحث ہو وہاں اظہار کو صورت یا ہیئت کہا جائے گا کیوں کہ یہ چیز تمام جمالیاتی تجربات کی خصوصیت مشترک ہے اور ایک صورت گر اور تعمیری فعالیت بھی ہے لیکن جہاں تک اس مافیہ کا تعلق ہے جو کسی فرد سے مخصوص ہے تو وہ صفات لازمی جن میں وہ اپنے معاصروں کا اور تمام انسانوں کا من حیث المجموع شریک ہے یعنی وہ صفات جو اسے اپنے زمانے کا ایک مثالی نمونہ بناتی ہیں، ہیئت کی صورت اختیار کرتی ہیں۔ یہ امتیازات تحلیل اور تجرید سے واضح ہوتے ہیں ورنہ شخصیت تو ایک واضح وحدت ہے؛ عام انسانوں کی طرح فن کار کے معاملے میں بھی اس کی یہ متحد شخصیت صوری پہلو سے ان جذبات پر مشتمل ہے جن میں بنی نوع انسان بالعموم اور اس زمانے کے لوگ بالخصوص شریک ہیں۔ لیکن اس کے ارثی روابط کی بدولت اس کے ماحول اور اس ماحول سے متعلق اس کے مخصوص رد عمل کی بدولت اس کے اندر ایسے میلانات اور جذبات نمو پاتے ہیں جو اسے دوسروں سے متمیز کر دیتے ہیں حتیٰ کہ جو جذبات اس کے اور دوسرں کے درمیان مشترک ہیں وہ بھی اپنا ایک خاص رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ عام یا مشترک جذبات کے یہ اختلاف رنگ اور فن کار کے خالص شخصی اور نجی جذبات، تاثرات اور تشویقات مل جل کر اس کے وجود کے معنوی پہلو کی تشکیل کرتے ہیں، صوری و معنوی دونوں پہلو باہم آغشتہ اور شخصیت کے کل میں متحد و مربوط ہوتے ہیں، اگر شخصیت اچھی طرح مربوط و منظم ہو تو اسے کردار کہتے ہیں۔[۲۱]

اب اگر فن کار کی شخصیت میں صوری پہلو حاوی ہو تو اس کا فن کلاسیکی ہوگا اور اگر معنوی پہلو غالب ہو تو رومانوی ہوگا۔ فن کار

کی شخصیت عام لوگوں کی شخصیتوں کی طرح ایک خاص معاشرے میں نشوونما پاتی ہے جو ماضی کی تمام جمع شدہ میراث کا حامل ہوتا ہے۔ فن کار کی شخصیت پر اس معاشرے کی گویا مہر لگ جاتی ہے اور نتیجتاً اس شخصیت کا اظہار جن فن پاروں میں ہوتا ہے، ان پر بھی وہی مہر لگی ہوتی ہے۔ اگر امن اور خوش حالی کے کسی عہد میں معاشرہ اپنے ذہنی، اخلاق اور عمرانی کارناموں پر مطمئن ہو، اس کے عقاید پختہ ہوں، مقاصد معین، ضوابط اخلاق اور مجلسی آداب و اطوار واضح ہوں تو معاشرے کے فن کار بالعموم اپنی شخصیت کے معنوی پہلو کو کسی قدر نظر انداز کرتے ہوئے صوری پہلو کو نسبتاً زیادہ سنواریں اور نکھاریں گے اور چونکہ ان کے وجود کا صوری پہلو شخصیتوں پر غالب آ جائے گا اس لیے ان کا فن کلاسیکی ہوگا؛ وہ مڑ کر ماضی کی طرف دیکھیں گے، فن میں توازن، پختگی، اعلیٰ معیار اور مسلمہ اقدار پر اعتماد رکھیں گے اور ان کا احترام کریں گے اور یہ نقطۂ نظر ان کی تخلیقات میں نمایاں ہوگا۔

کچھ عرصے کے بعد معاشرہ متحجر ہو جاتا ہے: عقائد، رسمیات اور تعصبات میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور اس کے اصول و آداب زنجیرپا بن جاتے ہیں، نازک حرکی معاشرتی توازن بگڑ جاتا ہے، مواد یا مافیہ صورت میں اور صورت تجرید میں بدل جاتی ہے، زندگی پر جمود طاری ہو جاتا ہے اور فن بے جان، عامیانہ، تقلیدی اور رسمی بن جاتا ہے۔

تاہم یہ صورت حال دیر تک باقی نہیں رہتی، زندگی میں بھی بہار و خزاں کے دور ہوتے ہیں۔ جامد معاشرے کے بطن سے انقلاب کا چشمہ ابل پڑتا ہے اور تاریخ ایک نئے موڑ پر آ جاتی ہے: قدامت کے بت پاش پاش کر دیے جاتے ہیں، رسوم و روایات کے بندھن ٹوٹ جاتے ہیں، نئے تصورات اور بنیادی جذبات اپنی پوری تازگی کے ساتھ نمو پانے لگتے ہیں، معاشرہ سانپ کی طرح اپنی کینچلی اتار دیتا ہے اور ایک نئی روح جاگ اٹھتی ہے، پرانے اصول و اسالیب اور معیار

بدل جاتے ہیں، آزادی کا احساس ابھرتا ہے، زندگی ہنگاموں سے اور جد و جہد سے آشنا ہو جاتی ہے، معاشرتی توازن متزلزل ہونے لگتا ہے، فنی تجربات کا آغاز ہوتا ہے جن میں سے بعض تجربات کام یاب اور بعض نا کام رہتے ہیں۔

فن کار ایک عام آدمی سے زیادہ حساس ہوتا ہے اس لیے وہ انقلاب اور ذہنی بیداری کے اس نئے دور کا نقیب بن جاتا ہے، اس کی فطرت کا صوری پہلو اب رسمیات اور معمولات کو ترک کرکے صرف فطرت و جبلت سے وابستہ ہوتا ہے؛ اس کی شخصیت کا معنوی پہلو (یعنی اس کے جذبات اور تشویقات کی دنیا) تمام قیود سے آزاد ہو کر شدید جذبات، فطری احساسات، رومانی تاثرات، نازک مگر مبہم خیالات، انوکھے خوابوں، نئی امنگوں اور آرزوؤں، نئی تجلیات اور نئے اسالیب و انداز میں جلوہ گر ہوتی ہے اور جو فن پارے وہ تخلیق کرتا ہے رومانی کہلاتے ہیں۔

رومانی دور ایک محدود عرصے تک قائم رہتا ہے حتیٰ کہ معاشرہ پھر متوازن حالت میں آجاتا ہے اور زندگی و فن دوبارہ کلاسیکی انداز اختیار کر لیتے ہیں۔

اس طرح معاشرے اور فن کی ترقی جدلیاتی رفتار سے جاری رہتی ہے؛ ہر دور اپنے متضاد دور پر منتج ہوتا ہے اور پھر دعویٰ اور جواب دعوے کے امتزاج و ترکیب سے اول الذکر ایک اعلیٰ تر صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ یونہی کلاسیکیت رومانیت میں اور رومانیت کلاسیکیت میں دور بدور بدلتی رہتی ہے اور اس تغیر سے ترقی کے بلند سے بلند تر مدارج طے ہوتے جاتے ہیں۔

پروفیسر گرئیرسن نے کلاسیکی اور رومانی تخلیقات پر جو مقالہ لکھا ہے، اس میں انھوں نے یورپی ادب کی تاریخ میں اس جدلیاتی رفتار کا سراغ لگایا ہے[۳۴]۔ گرئیرسن کے قول کے مطابق پیری کلیز (Pericles) کے کلاسیکی عہد [illegible] افلاطون سے لے کر سینٹ پال تک کا رومانی

ALLVI

عہد آیا۔ اب کلاسیکی عہد کی باری تھی؛ چنانچہ سیسرو (Cicero) سے لے کر ورجل (Virgil) اور ہوریس (Horace) تک رومی کلاسیکیت کا دور رہا، بعد ازاں بارھویں اور تیرھویں صدیوں میں عیسوی دینیات اور نفس کشی کے خلاف وہ بغاوت ہوئی جس کی بنیاد رومانیت اور انسان دوستی پر استوار تھی اور جو پندرھویں صدی کے اطالوی نشاۃ الثانیہ کی صورت میں حد کمال تک پہنچی؛ اس رومانی دور کے بعد پھر لوئی چہار دہم کے زمانے میں فرانسیسی کلاسیکیت کا دور آیا جس کا آغاز انگلستان میں ڈرائیڈن (Dryden) سے ہوا، اس کے بعد روسو، شیلنگ (Schelling)، فشٹے (Fichte)، بلیک، ورڈزورتھ، شیلے، کیٹس اور بائرن کا رومانی عہد شروع ہوا[۳۳]۔

کلاسیکی اور رومانی کا فرق کچھ ایسا دقیق نہیں لیکن لازماً موجود ہے اور اصلاً اس فطرت انسانی پر مبنی ہے جس کا اظہار فرد اور معاشرے دونوں میں ہوتا ہے؛ چونکہ یہ فرق بنیادی نوعیت کا ہے اسی لیے تاریخ کے مختلف ادوار میں برابر قائم رہا ہے۔ کروچے خود کہتا ہے کہ فن کا فرق صورت (یعنی اظہار) کے کسی فرق کی وجہ سے نہیں پیدا ہوتا بلکہ معنی کے فرق پر مبنی ہے۔ یہاں یہ بتایا جا چکا ہے کہ فن کی اقسام کا فرق بھی اسی طرح پیدا ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی واضح کر دیا گیا ہے کہ خود معنی کے دو پہلو ہوتے ہیں: ایک پہلو صورت سے مربوط ہے دوسرا مافیہ سے متعلق۔ کلاسیکی اور رومانوی تخلیقات میں جو اختلاف ہے، وہ انھیں دو پہلوؤں کی اضافی اہمیت اور حیثیت پر منحصر ہے۔

یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ اگرچہ مندرجہ بالا مفروضے کے ذریعے رومانی اور کلاسیکی فن کا امتیاز تو واضح ہو جاتا ہے لیکن اس سے رومانی فن کی تحسین کا مسئلہ واضح نہیں ہو سکتا۔ سوال یہ پیدا ہوگا کہ اگر رومانی فن کار میں اس کی شخصیت کے ذاتی عناصر زیادہ نمایاں ہوتے اور صوری پہلو یا عام مشترک عناصر نسبتاً کم تو پھر

کیا وجہ ہے کہ اس کا فن کلاسیکی فن ہی کی طرح قبولیت عامہ حاصل کرتا ہے؟ اگر یہ اپنے قارئین اور ناظرین کے دلوں میں کلاسیکی فن ہی کی طرح فن کار سے ہم آہنگ جذبات برانگیختہ نہیں کر سکتا تو کیا وجہ ہے کہ لوگ اسے پسند کرتے ہیں؟ یہ حقیقت ہے کہ جب لوگ کسی فن کار کی تخلیق کو سراہتے ہیں، تو اُن کی تحسین کا باعث شخصیت کا صوری پہلو یا عمومی اور مشترک پہلو ہوتا ہے لیکن جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، روسانوی فن میں بھی صوری پہلو کو خارج نہیں کیا جاتا بلکہ رسمیات کی بجائے فطرت و جبلت کے ذریعے اس کا تزکیہ ہو جاتا ہے۔ اگر اُس پہلو کی پابندی اُٹھ جائے جو ایک خاص عہد کے لوگوں میں مشترک ہوتی ہے تو پھر اس پہلو کو اُبھر کر سامنے آنے کا موقع ملتا ہے جو زمان و مکان کی قید کے بغیر تمام عالم انسانیت میں مشترک ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رومانی فن کلاسیکی فن سے بھی زیادہ مقبول عام ہوتا ہے لیکن اگر کسی فنی تخلیق میں صوری پہلو کو نامناسب حد تک نظر انداز کر دیا جائے تو اس کے اثر کا دائرہ بھی اسی نسبت سے محدود ہو جاتا ہے۔

علاوہ ازیں سافیہ یا معنی کے بغیر صورت کا وجود ہی نہیں ہوتا، معنی ہی تنوع کا باعث بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب فن کار بالکل شخصی اور ذاتی کوائف کو بیان کرتا ہے تو بجائے اس کے کہ صورت میں کوئی کمی واقع ہو جائے اس میں وہ ضروری اجزاء شامل ہو جاتے ہیں جو اُسے ایک واضح شکل عطا کرتے ہیں اور اس طرح اس کی عمومیت کے باوجود وہ ذاتی عنصر اُس میں جدت، انوکھا پن اور رنگا رنگ کی منفرد خصوصیات پیدا کر دیتا ہے۔ صورت و معنی کا یہی اتحاد ارسطو کے اس نظریے کا جواز ہے کہ فنی تخلیقات محض جزئی یا خصوصی نہیں ہوتیں بلکہ جزئی و خصوصی روپ میں کلی، عمومی اور مشترک بھی ہوتی ہیں، گویا عموم و خصوص کا مجموعہ ہوتی ہیں، یہ دونوں عناصر رومانی تخلیقات میں موجود ہوتے ہیں۔ رومانی تخلیقات کی محض صورت کلاسیکی

فن پاروں سے مختلف ہوتی ہے، یہ عمق میں کم لیکن وسعت میں کشادہ تر ہوتے ہیں; رومانی فن کا معنوی پہلو تنوع اور جدت سے مالا مال ہونے کی وجہ سے صوری پہلو کے مقابلے میں زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔

ممکن ہے کہ کسی نئے فن کار کا قریبی ماحول ایک رومانی دور میں بھی کلاسیکی وضع کا ہو، اگر اُس قریبی ماحول کے اثرات اُس پر غالب آ گئے تو وہ کلاسیکی فن کار بن جائے گا: اسی طرح ایک کلاسیکی عہد میں کوئی رومانی فن کار بھی رونما ہو سکتا ہے۔ کلاسیکی اور رومانی ایسے کلمات ہیں جن کا اطلاق اصلاً مختلف معاشرتی نظاموں پر ہوتا ہے، پھر اُن شخصیتوں پر جو ان معاشروں میں پرورش پاتی ہیں اور سب سے آخر میں فنی تخلیقات پر۔

مسٹر ایبر کرومبی (Mr. Abercrombie) کہتے ہیں "رومانوی اور کلاسیکی سے فن کے ادوار کی تخصیص نہیں ہوتی بلکہ ہر فن کی نوعیتیں مشخص ہوتی ہیں اور یہ ہر دور میں موجود ہوتی ہیں۔ کلاسیکی یا رومانی ادوار سے مراد صرف یہ ہے کہ ان میں کلاسیکی یا رومانی انداز و آداب حاوی ہیں۔"[۳۴] اس بیان میں بہت بڑی حد تک صداقت موجود ہے لیکن ترمیم کی بھی ضرورت ہے; یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ رومانی اور کلاسیکی سے نہ صرف معاشرے کی تاریخ اور تاریخ فن کے ادوار کی تخصیص ہوتی ہے بلکہ ان سے ہم ہر دور سے متعلق شخصیتوں کی نوعیتیں اور فن کی نوعیتیں بھی مراد لیتے ہیں۔

اب المیے اور طربیے کے فرق کے بارے میں کچھ گزارشات پیش کی جاتی ہیں، یہ فرق بھی فی الواقع موجود ہے اور فن کے مافیہ[۳۵] کی نوعیت پر مبنی ہے۔

زندگی کے طربیے اور المیے اُن میلانات اور تشویقات پر مبنی ہیں جن کا اظہار عمل کے ذریعے ہوتا ہے; مصیبتیں پڑتی ہیں اور ہم چیخ اُٹھتے ہیں، خندہ آور موقعے آتے ہیں اور ہم ہنس پڑتے ہیں لیکن

فن کے طربیے اور المیے ان تشویقات کا اظہار ہیں جن پر ماحول کی پابندیوں نے پہرہ بٹھا دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا اظہار فسانوں اور تمثیلوں کے ذریعے ہوتا ہے، خوابوں اور خیالوں کی تصاویر ذہنی اور ان کے ابلاغ میں ہوتا ہے؛ ہاں! جب ایسا نہیں ہوتا اور جذبات و تشویقات گھٹ گھٹ کر غیر صحت مندانہ روش اختیار کر لیتے ہیں تو ان کا اظہار جسمانی و ذہنی امراض کے ذریعے ہوتا ہے۔ فن کے یہ نمونے نفسیاتی مزاحمتوں اور رکاوٹوں کا اظہار کرتے ہیں اس لیے ان کے ذریعے جذبات کی تنقیہ یا تہذیب (Catharsis) ہوتی ہے (ارسطو المیے کے سلسلے میں خاص طور اس کا ذکر کرتا ہے)، یہی وجہ ہے کہ ان کی بدولت ذہنی اور اعصابی کھنچاؤ رفع ہو جاتا ہے۔ گو المیے کے زیر اثر ہم رونے لگتے ہیں تب بھی اس سے ذہنی آسودگی حاصل ہوتی ہے "المیے اور طربیے باہم مل کر ادراک اقدار کی کسی خاص منزل کے اعمال عمومی ہیں"[۳۶]۔

المیے اور طربیے دونوں میں فن کار کی شخصیت کسی عینی قدر[۳۷] اور کسی واقعی ناقدر کے درمیان ایک واضح تصادم کا ادراک کرتی ہے۔ ایک معنی میں ہر فن ایک نصب العین سے وابستہ ہوتا ہے لیکن المیے اور طربیے فن کی دیگر اصناف سے یوں مختلف ہیں کہ ان میں اس واضح تصادم کا اظہار ہوتا ہے جو واقعی حالات اور نصب العین کے درمیان پایا جاتا ہے۔ اس تصادم کا واقعی پہلو ممکن ہے کسی حقیقت کے بعض احوال و کوائف پر مشتمل ہو یا پوری حقیقت ہو؛ ہوسکتا ہے کہ یہ کوئی قانون، کوئی دبستان فکر، کوئی مسلک، کوئی ملک، کوئی جماعت، کوئی ادارہ، کوئی رواج، کردار کی کوئی خصوصیت یا محض عادات و اطوار کی کوئی خصوصیت ہو (جیسا کہ صرف طربیے میں ہوتا ہے) یا پھر ممکن ہے کہ ان کا کوئی حامل ہو مثلاً مشیت، فطرت، انسان یا انسان کے اندر کار فرما نفسیاتی عوامل۔

نصب العین بھی انہیں چیزوں میں سے کوئی چیز بن سکتی ہے مگر

اس صورت میں نہیں جیسی کہ وہ ہے بلکہ جیسی کہ فن کار کی رائے میں اسے ہونا چاہیے۔ ممکن ہے کہ فن کار حقیقت کے کسی جزو کو منتخب کر کے ایک عینی قدر کا مرتبہ دے دے یا یہ نصب العین ایک ایسا معیار ہو سکتا جسے فن کار کے زمانے یا ہر زمانے کی انسانی سوجھ بوجھ قبولیت کی سند دے چکی ہو؛ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس نصب العین کا حامی محض فن کار کی ذات ہو یا اس کے علاوہ معدودے چند اور لوگ؛ یہ بھی ضروری نہیں کہ فن کار نے جو نصب العین سامنے رکھا ہے، وہ اصلاً اخلاقی ہو، اخلاقی کے علاوہ تعقلی اور جمالیاتی بھی ہو سکتا ہے۔

المیہ ہو یا طربیہ دونوں میں تصادم کی صورت یہ ہوتی ہے کہ ایک طرف مظلوم ہوتا ہے اور دوسری طرف ظالمانہ قوت؛ فن کار ہمیشہ قدر کا حامی ہوتا ہے اور نا قدر کا مخالف، قطع نظر اس سے کہ ظالم کون ہے اور مظلوم کون۔ تجزیہ و تحلیل کے بعد بالآخر یہ ثابت ہوتا ہے کہ زندگی کے المیے اور طربیے ہوں یا فن کے، ہمارے تصورات قدر ہی دونوں کے محرکات اصلی ہوتے ہیں مثلاً عزت، ایمان، محبت، صداقت، ایثار و قربانی۔ انہیں اقدار کی روشنی میں انسان ہنسی خوشی زندگی بسر کرتا ہے اور زندگی کی تمام مزاحمتوں پر غالب آتا ہے، یہی طربیے کا موضوع ہے، انہیں کے تقاضے پر انسان خندہ پیشانی سے جان دے دیتا ہے اور یہ المیے کا موضوع ہے۔

فن کار کے دل میں قدر کے لیے جذبۂ تحسین و حمایت ہوتا ہے اور ناقدر کے لیے جو فی الواقع موجود ہو، جذبۂ تقبیح و مخالفت؛ یہ جذبات اس کی شخصیت کے اجزاء و عناصر ہیں اور جب یہ فن کار کے وجدان میں ظاہر ہوتے ہیں تو اس واقعہ کے خلاف (نصب العین کے حق میں) تنقید کا ایک عنصر بھی شامل ہوتا ہے، وجدان میں تنقید کی شمولیت سے فن کار خود بھی اس تصادم میں عملاً ایک فریق بن جاتا ہے۔

چونکہ فن کار کے جذبات (متعلق بہ قدر و ناقدر) دبی ہوئی تشویقات ہیں اس لیے ان کے اظہار میں جو تنقید شامل ہوتی ہے، وہ بلا واسطہ

نہیں ہوتی ، ہمیشہ بالواسطہ ہوتی ہے اور استعارہ و کنایہ کے پردے میں بات کہی جاتی ہے ۔ گھٹے ہوئے جذبات جس بصیرت یا شہود کا باعث ہوتے ہیں ، وہ کوائف حقیقی کا عکس نہیں بلکہ احساس میں ڈوبے ہوئے تعقلات اور تمثالوں پر مشتمل ہوتے ہیں یعنی احساس کی آنکھ سے دیکھی ہوئی حقیقت ہیں ؛ یوں حقیقت کے کچھ پہلو زیادہ روشن ہو جاتے ہیں ، کچھ تاریک رہ جاتے ہیں اس لیے ان مشاہدات میں دھوپ چھاؤں کا تضاد نمایاں ہوتا ہے ۔ اس سے یہ بات کھلتی ہے کہ المیے میں مصائب و حوادث اور طربیے میں مبالغہ ، تغیر ترتیب اور کاستہ بیانی (Understatement) کا سبب کیا ہے ؟

اس کشمکش میں جو واقعی ناقدر اور مثالی یا عینی قدر (جیسا کہ فن کار اسے سمجھتا ہے) کے درمیان بپا ہوتی ہے ، اس کی شخصیت اپنی تمام قوتوں کو عینی قدر کی حمایت میں صف آرا کر دیتی ہے لہٰذا اس کے وجدانات اس کی اس دبی ہوئی آرزو کا اظہار کرتے ہیں کہ ناقدر شکست کھائے اور قدر فتح یاب ہو ۔

پس ایک طرف تو دنیا میں پھیلی ہوئی ناقدر کے خلاف فن کار کے دل میں نفرت و بیزاری کے جذبات ہیں اور دوسری طرف ان اقدار کے حصول کی آرزو ہے جو اس کی شخصیت کی منزل مراد ہیں ؛ المیے اور طربیے میں فن کار کے انہیں کلی یا جزئی طور پر دبے ہوئے جذبات کی ترجمانی ہوتی ہے ۔ چونکہ ان سے فن کار کی اس تمنا کا اظہار ہوتا ہے کہ ناقدر پر قدر غالب آ جائے لہٰذا بالواسطہ وہ دونوں اسی مقصد کے حصول میں معاون ہوتے ہیں ۔

فن کار کی شخصیت فن میں ظاہر ہوتی ہے اس لیے اس کی شخصیت کی خصوصیات اس کے فن کی خصوصیات بن جاتی ہیں بلکہ واقعہ یہ ہے کہ فن میں ان خصوصیات کا اظہار بوجہ احسن ہوتا ہے کیوں کہ اس کی شخصیت جن باتوں کو کلی یا جزئی طور پر دباتی یا روکتی ہے ، فن انہیں بے نقاب کر دیتا ہے ۔ جب ہم المیے اور طربیے کا تعلق اور ان کا

فرق معلوم کرتے ہیں تو فن کے اعتبار سے گفتگو کرنا اتنا ہی مناسب ہوگا جتنا کہ فن کے پس پردہ چھپی ہوئی شخصیتوں کا ذکر کرنا ۔ ہم کہ چکے ہیں کہ فن کار کی شخصیت کسی اخلاقی ، عقلی یا جمالیاتی قدر اور نا قدر کے درمیان ایک تصادم یا کشمکش کا مشاہدہ کرتی ہے ، نیز یہ کہ شخصیت کا کھنچاؤ قدر کی جانب ہوتا ہے ؛ یہی حقیقت جب فن کے اعتبار سے بیان کی جائے تو یوں کہا جا سکتا ہے : المیے اور طربیے دونوں سے قدر و ناقدر کے درمیان ایک تصادم اور قدر کی جانب ایک رجحان یا جھکاؤ کا اظہار ہوتا ہے ۔ جب تک یہ بات اچھی طرح ذہن نشین رہے کہ فن کا بنیادی فرق فن کار کی شخصیتوں میں مضمر ہے ، اس میں کوئی حرج نہیں کہ ان شخصیتوں کی خصوصیات اصطلاحات فن میں بدل دی جائیں بلکہ شخصیتوں کی خصوصیات کو فن سے منسوب کر دینے میں زیادہ سہولت پیدا ہو جائے گی لہٰذا آئندہ ہم المیے اور طربیے کی عام خصوصیات کا متعلقہ شخصیتوں کے اوضاع و رجحانات کی بہ نسبت زیادہ ذکر کریں گے ۔

اوپر جو باتیں کہی گئیں ، وہ المیے اور طربیے دونوں پر صادق آتی ہیں ؛ اب تک اس مسئلے سے تعرض نہیں کیا گیا کہ ان دونوں میں مابہ الامتیاز کیا ہے ؟ یہی اصل سوال ہے جس کا جواب دینے کی اب کوشش کی جاتی ہے ۔

المیہ مثبت ہے کہ قدر کے ظہور اور اثبات کا طالب ہے ، طربیہ منفی ہے کہ ناقدر کے معدوم ہونے کے درپے ؛ المیہ ناقدر کو نظر انداز کرتے ہوئے قدر کا اثبات کرتا ہے ، طربیہ قدر سے بے نیاز رہتے ہوئے نا قدر کو ہدف طنز و تعریض بناتا ہے ؛ المیہ اس کی تائید کرتا ہے جو معدوم ہے (یعنی خوبی کا اعتراف یا قدر کی سر بلندی) اور جسے موجود ہونا چاہیے ، طربیہ اس کی تردید کرتا ہے جو موجود ہے (یعنی ناقدر ، نقائص اور سماجی بندشیں) اور جسے معدوم ہونا چاہیے ؛ المیے کا مقصد قدر کی تکثیر ہے ، طربیے کا منشا ناقدر کی تخفیف ؛ المیہ

قدر کو اجاگر کرتا ہے تاکہ وہ سر بلند ہو اور فروغ پائے اور اصلاً
قربانی سے یہ مقصد حاصل کرتا ہے، اس کا مزاج عیسوی ہے، طربیہ
ناقدر کی عکاسی کرتا ہے تاکہ اسے غارت کرکے رکھ دے، یہ فطرتاً
جنگجو ہے، اگرچہ اس کی جنگجوئی انسان دوستی پر مبنی ہے؛ یہی وجہ
ہے کہ ازمنۂ وسطیٰ[۴۸] میں جب عیسائیت کا غلبہ ہوا، طربیہ زوال
پذیر ہوگیا۔ دونوں کا شعوری یا غیر شعوری مقصد قدر کی تکثیر ہے؛
ایک یہ مقصد قدر کی قربانی سے حاصل کرتا ہے، دوسرا قدر کا روپ
دھارنے والی ناقدر کی تباہی سے یہ مقصد پورا کرتا ہے یا ناقدر کی
پول کھول کر رکھ دیتا ہے[۴۹]۔ المیہ قدر کا اثبات یوں کرتا ہے کہ
جسے باقی رہنا چاہیے، اس کی بربادی دکھاتا ہے، طربیہ اس کی تباہی
کا مقتضی ہوتا ہے جسے تباہ ہو جانا چاہیے۔

حاصل کلام یہ کہ المیے میں قدر مظلوم ہوتی ہے، طربیے میں
ناقدر؛ المیے میں قدر ماحول پر مسلط طاقتوں کا ہدف بنتی ہے، طربیے
میں ناقدر کو ان طاقتوں کا سہارا ملتا ہے لیکن فن کار خود اسے اپنا
ہدف بناتا ہے۔

المیہ یہ دکھاتا ہے کہ زبردست مزاحمتوں کے مقابلے میں قدر
ابتداءً مٹ کے رہ جاتی ہے، طربیہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ مزاحمتیں ہوں
یا نہ ہوں، ناقدر اولاً فروغ پاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ المیہ اور
مصائب لازم و ملزوم ہیں، طربیہ ایسے حوادث و مصائب سے احتراز
کرتا ہے اور اگر کوئی ایسا حادثہ پیش بھی کرتا ہے تب بھی اس کا
خاتمہ بالخیر ہوتا ہے!

چونکہ المیہ قدر کی مظلومیت کا اظہار کرتا ہے لہٰذا قدر سے
فن کار کی ہمدردی یا جذباتی لگاؤ رحم میں تبدیل ہو جاتا ہے، یہی
وجہ ہے کہ ناظر یا قاری کا ذہن بھی رحم کے جذبات سے متاثر ہوتا ہے۔
طربیہ بسوئے دیگر فن کار کے نمایاں رجحان خندہ کا اظہار کرتا ہے
اسی لیے ہم مذاق طبائع کے لیے خندہ آور ہوتا ہے؛ کبھی کبھی

طربیے میں ایسے مواقع بھی آتے ہیں کہ ناظرین رونے لگتے ہیں لیکن
اس سے صرف یہ ظاہر ہوتا ہے کہ فن کار سنگ دل نہیں اور میک ڈوگل
(McDougall) کا یہ نظریہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ جن کے دلوں میں
ہمدردی کا جذبہ ہوتا ہے، وہی کھل کر ہنستے بھی ہیں؛ جو بعض
باتوں پر آنسو بہا سکتے ہیں، وہی بعض باتوں پر ہنسنا بھی جانتے ہیں،
بے حس لوگوں کو نہ ہنسنا آتا ہے نہ رونا۔ طربیہ نگار اگر طربیہ نگار
نہ ہوتے تو المیہ نگار ہوتے جیسا کہ افلاطون کہتا ہے "اگر کوئی
فن کار صحیح معنوں میں المیہ نگار ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ
طربیہ نگار بھی ہے"[۵۰]۔ طربیے میں قدر سے جو ہمدردی ہوتی ہے، وہی
ناقدر کی تضحیک میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

رحم اور خندہ انسان کی بنیادی صفات ہیں اس لیے المیے اور طربیے میں
ان کا اظہار بھی بنیادی اہمیت رکھتا ہے؛ المیے میں اس زوال و بربادی پر
اظہار تاسف ہوتا ہے جو کاملاً یا جزواً کسی نہ کسی حد تک ناروا ہو،
طربیے میں اس تباہی پر خندۂ مسرت کا اظہار ہوتا جو پوری طرح
روا اور برحق ہو۔ ایس کے لوس (Aeschyleus) کے کردار پیلاسگس
(Pelasgus) پر، یوری پی ڈیز (Euripides) کے کرداروں میں سے
میڈیا (Medea) کے بچوں اور اسٹی نا کس (Astyanax) پر یا شکسپیئر
کے کرداروں میں سے ڈسڈو مونا (Desdemona) اور اوفیلیا (Ophelia)
پر جو مصیبتیں آئیں، ان کے وہ مطلق سزاوار نہ تھے لیکن سفوکلیز
(Sophocles) کے کرداروں میں سے ایجکس (Ajax)، اوڈی سیس
(Odysseus)، کرے ان (Creon)، الکٹرا (Electra) پر، کلائی ٹم نسٹرا
(Clytemnestra) اور اوڈی پس (Oedipus) پر اور شکسپیئر کے میکبتھ
پر جو کچھ گزرتی ہے، اس کے وہ صرف جزواً سزا وار ہیں۔ جہاں کسی
المیے کا ہیرو زوال یا ہلاکت کا کاملاً سزا وار ہوتا ہے مثلاً یوری پی ڈیز
کا جیسن (Jason)، وہاں کسی اور کردار کی غیر مستوجب مصیبت
(مثلاً میڈیا کے بچوں کی بدبختی) المیے کے تاثر کو قائم رکھتی ہے

طربیے میں کرداروں کو جو سزا ملتی ہے، وہ بغیر کسی استثنا کے اس کے مستحق ہوتے ہیں۔

طربیہ ہو یا المیہ دونوں ان جذبات کا اظہار ہیں جن پر ماحول کی پابندیوں نے پہرے بٹھا دیے تھے؛ المیہ گریۂ ممنوع کا اظہار ہے، طربیہ خندۂ ممنوع کا؛ المیے میں رحم کے جذبات کو ابھارنے کے لیے مصیبت بڑھا چڑھا کر غیر متوقع طور پر پیش کی جاتی ہے، طربیے میں مصیبت سے غیر متوقع طور پر مفر کی صورت نکالی جاتی ہے تاکہ خندے کے لیے تاثر ہلکا ہو جائے۔ المیہ نگار کا اس سے منشا یہ ہے کہ قدر کی بے بسی مؤثر انداز میں ظاہر ہو، طربیہ نگار کا مقصد اس اعتماد کا اظہار ہے کہ میں ناقدر کو جب چاہوں غارت کرکے رکھ دوں؛ المیہ شدت یاس کا اظہار ہے، طربیہ امید کام گار کا۔

المیہ رحم کے علاوہ خوف کا اظہار بھی کرتا ہے جس طرح طربیہ خندے کے علاوہ اعتماد کا مظہر بھی ہوتا ہے لیکن المیے کا جذبۂ مخصوص رحم ہے، طربیے کا خندہ۔ خوف اور اعتماد ان جذبات کی جلو میں ہوتے ہیں اس لیے ان کے نقش پھیکے رہتے ہیں اگرچہ رحم اور دبے دبے سے خوف کا اظہار المیے کے ذریعے اور اعتماد اور خندے کا طربیے کے ذریعے ہمیشہ ہوتا ہے؛ صرف اظہار ہی نہیں بلکہ ان جذبوں کو برانگیختہ کیا جاتا ہے۔ لیکن المیے اور طربیے کا جذباتی دائرہ اس سے کہیں زیادہ وسیع ہے: المیے میں مصالحت، صبر، استعجاب، بہجت، قدردانی، محبت، غم، مایوسی — ان میں سے ایک یا ایک سے زیادہ جذبات بھی ابھارے جا سکتے ہیں؛ اسی طرح طربیے میں بھی تجسس، محبت، غصہ، نفرت، حسد، مسرت اور تکبر میں سے ایک یا ایک سے زیادہ جذبات کا اظہار ہو سکتا ہے۔

المیے میں رحم یا قدر سے شدید ہمدردی کا جو عنصر ہوتا ہے، اس میں فن کار کی غالب قوتوں سے نفرت یا بے نیازی لازمی طور پر مضمر نہیں ہوتی، ہو سکتا ہے کہ وہ ان کو محترم گردانے۔ قدیم اور متوسط

دور کے یونانی المیوں میں ان کے لیے احترام کا جذبہ پایا جاتا ہے، ہارڈی غالب قوتوں کے سامنے شیوۂ تسلیم و رضا اختیار کرتا ہے۔ اسی طرح طربیے میں قدر کی ہمدردی اور ناقدر سے نفرت لازم و ملزوم نہیں: ارسٹوفینز (Aristophanes) نے یوری پی ڈیز کی تضحیک میں بھی اس کا احترام ملحوظ رکھا ہے؛ ناقدر کے مقابلے میں شیکسپیئر کا رویہ "قلندرانہ خوش باشی اور فراخدلانہ انسان دوستی کا ہے حتیٰ کہ شائی لاک (Skylock)، ایب ہارسن (Abhorcon)، لوسیو (Lucio)، پومپے (Pompey) اور مسٹریس اوورڈن (Mistress Overdone) بھی اس جذبے سے بہرہ مند ہوتے ہیں؛ ڈانٹے کی "ڈیوائن کامیڈی" (*Divine Comedy*) میں یہ ہمدردانہ رویہ اور بھی زیادہ ملتا ہے یہاں تک کہ ابلیس بھی ہمدردی اور احترام سے محروم نہیں رہا۔

المیے کا مدار رحم پر ہے اور طربیے کا خندے پر؛ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ المیہ ہمیشہ سنجیدگی اور متانت کا حامل ہوتا ہے اور طربیہ ہرگز ایسا نہیں ہوتا۔ المیے میں کشمکش بڑے سنگین معاملات سے پیدا ہوتی ہے، ایسے مسائل و معاملات جو فن کار اور تمام بنی نوع انسان کے لیے بنیادی اہمیت رکھتے ہیں؛ طربیے میں کشمکش کی وجوہ نہایت معمولی ہو سکتی ہیں، کم از کم بظاہر وہ سنجیدہ نہیں معلوم ہوتیں خواہ در پردہ ان میں کیسی ہی سنجیدگی ہو۔ "طربیہ یہ ہے کہ المیے کو سنجیدگی سے پیش نہ کیا جائے"[۵۱]، طربیے کی یہ خصوصیت ہے کہ تمام مزاحمتوں پر غالب آ جاتا ہے۔ فال اسٹاف (Fallstaff) میں طربیے کا جو عنصر ہے، اسی کے سبب سے وہ حال کے ہاتھوں دل شکستہ ہونے کے باوجود اور اس بد معاشی کے باوصف جو زوال و بربادی کی سزا وار ہے، وہ ہر مصیبت کو اپنے فائدے ہی کے لیے استعمال کرتا ہے اور مرنے کے بعد بھی مسٹریس ڈول (Mistress Doll)، مسٹریس کوئیکلی (Mistress Quickly) نیز شیکسپیئر کے بے شمار قارئین کے دلوں میں زندہ رہتا ہے"[۵۲]۔

احوال و کوائف کے مقابلے میں المیہ مفتوح ہے، طربیہ فاتح لیکن المیہ

بھی اصلاً کمزوری کا اظہار نہیں، المیے کے ہزیمت خوردہ کردار حیرت انگیز طاقت کا مظاہرہ کرسکتے ہیں اور یوں فن کار کے اپنے عزم استوار کا ثبوت دے سکتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ کوئی شکست غیر فانی عظمت کی موجب ہو اور اس چیز کی مظہر ہو جسے نتشے "قنوطیت قوت"[۵۳] سے تعبیر کرتا ہے؛ صرف ایسی ہی صورت میں ناقابل تسخیر ہمت و جرأت کا مقابلہ حالات کی ایک بے پناہ قوت سے ہوتا ہے یا اس طاقت سے جو ان حالات کے پس پشت کار فرما ہو، یہ قوتیں اگرچہ روح کو شکست نہیں دے سکتیں تاہم جسمانی ہلاکت کا باعث ہوتی ہیں۔

اسی طرح طربیے کی فتح قوت کاملہ کا ثبوت نہیں، اس نقطۂ نظر سے تو ہو سکتا ہے کہ کوئی طربیہ نگار بہت کم ارادی قوت رکھتا ہو اور اس کی ساری قوت اور اعتماد خارجی تائید اور محفوظ موقف پر مبنی ہو لیکن جو بھی سبب ہو، جس حد تک وہ طربیہ نگار ہے وہ ہمہ تن قوت ہے۔ طربیہ ضعف اور موت سے نا آشنا ہے؛ یونانی طربیے میں تو شعبدہ باز طبیب مظلوم کے تن مردہ میں دوبارہ جان ڈال دیتا ہے، چارلی چپلن ہمیشہ موت سے کسی نہ کسی طرح بچ نکلتا ہے، فن کار کا پرامید، فاتحانہ رویہ اسے ہر سانحۂ غم کو ٹھکرا کر گذر جانے پر مائل کرتا ہے، اکثر حوادث و مصائب کو ٹھکرا دینے ہی میں اس کی جیت ہے۔ بہت سے طربیہ نگاروں کی نجی زندگیاں المناک ہوتی ہیں لیکن ان کے حوصلے پھر بھی پست نہیں ہوتے۔

جیسا کہ کہا جا چکا ہے یہ کوئی ان ہونی بات نہیں کہ ایک ہی شخص طربیہ نگار بھی ہو اور المیہ نگار بھی؛ اگر ایسا ہوتا تو شیکسپیئر وجود میں نہ آتا۔ کامیابی اور ناکامی وقت و حالات سے وابستہ ہوتی ہے، ہو سکتا ہے کہ کبھی کوئی فن کار حالات سے یوں متاثر ہو کہ شکست خوردگی کا احساس ہو لیکن کسی اور موقع پر اس میں یہ اعتماد بھی پیدا ہو سکتا ہے کہ وہ حالات پر غالب آ جائے گا۔ یہ سب کچھ انسان کی ذہنی کیفیت پر منحصر ہے اور اس تخیلی فضا پر

جسے وہ کیفیت کسی خاص موقعے پر پیدا کر دیتی ہے۔

ہم کہ چکے ہیں کہ المیے میں قدر سے ہمدردی رحم کی صورت اختیار کرتی ہے اور طربیے میں خندے کی لیکن اس اختلاف کا سبب کیا ہے؟ ہمدردی کا رحم میں بدل جانے کی توجیہ آسان ہے کیوں کہ بہرحال رحم ہمدردی ہی کی ایک شدید صورت ہے، صرف یہ ہے کہ رحم میں ہمدردی کے ساتھ وہ نازک جذبہ بھی شامل ہوتا ہے جو کسی محترم یا محبوب چیز کو (کسی قدر کو) ناحق کسی انتہائی مصائب کا شکار ہوتے دیکھ کر پیدا ہوتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ قدر سے وہی ہمدردی خندۂ طربیہ میں کس طرح تبدیل ہو جاتی ہے؟ اس کا جواب دینے کے لیے خندے کی ماہیت پر غور کرنا پڑے گا۔ ہم یہاں ان نظریات کا جائزہ نہ لیں گے جو خندے کے بارے میں پیش کیے گئے ہیں اور جن کے متعلق یہ صحیح کہا گیا ہے کہ "کچھ ہنسی کھیل نہیں" بلکہ ان نظریات کی تہ میں جو کوائف خندہ آور کار فرما ہیں، ان کا مطالعہ کریں گے کیوں کہ خندہ ان کوائف کے مقابلے میں ہمارے مخصوص ردعمل کا نام ہے۔ یہ ردعمل کیوں پیدا ہوتا ہے؟ اس کا جواب بس یہی دیا جا سکتا ہے کہ ہماری سرشت ہی ایسی ہے کہ بعض کوائف کا ردعمل خندہ ہو۔ ہم یہ بتا سکتے ہیں کہ خندے کے سانچے کیا ہیں، ان کا بیان کر سکتے ہیں، ان کے مشترک پہلو دریافت کر سکتے ہیں لیکن یہ کہنا مشکل ہے کہ ان میں خندہ گری کی صفت کہاں سے آئی؟

خندہ مخصوص مواقع پر ہمارے فطری ردعمل کا نام ہے، ایسے مواقع متنوع ہیں۔ ان میں سے کچھ خندۂ طربیہ کا باعث ہیں اور کچھ دیگر اقسام کا خندہ پیدا کرتے ہیں؛ خندۂ طربیہ عام خندے کی ایک قسم ہے۔ ہر کیفیت طربی خندہ آور ہے لیکن ہر خندہ کیفیت طربی کی تخلیق نہیں کہ بعض مواقع موجب خندہ ہونے کے باوصف اصلاً طربی نہیں ہوتے؛ گدگدی کرنے سے انسان ہنسنے لگتا ہے لیکن کم از کم ہم اس ہنسی کو طربی نہیں خیال کرتے۔ میکڈوگل کہتا ہے کہ

گدگدی مزاح کی ابتدائی شکل ہے ؛ اس کے قول کے مطابق گدگدی پر ہنسی اس لیے آتی ہے کہ انسان کسی دوسرے انسان کی معمولی سی حرکت سے متاثر ہو کر مضحکہ خیز ہیئت اختیار کر لیتا ہے اور یوں اپنے آپ یہ ہنسی آ جاتی ہے؛ درآں حالیکہ یہ معمولی حرکت تکلیف دہ بھی ہوتی ہے اور بے ہنگم حرکات کا باعث بھی[۵۴] لیکن یہ نظریہ درست نہیں معلوم ہوتا۔ جس بچے کو گدگدایا جاتا ہے، اس کی کیفیت کوائف طربی میں شامل ہے اس لیے گدگدانے والے کا خندہ خندۂ طربی ہے لیکن جسے گدگدایا جائے، وہ اپنے اوپر نہیں ہنستا ، نہ گدگدانے والے کی غیر معمولی حرکت پر ہنستا ہے ؛ وہ صرف ہنس پڑتا ہے، وہ اس لیے نہیں ہنستا کہ اسے اپنی یا گدگدانے والے کی کیفیت کی قدر کا پیچیدہ ادراک ہوتا ہے بلکہ اس کی ہنسی کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ مہیجات لمس سے جسم کے بعض بہت حساس حصے متاثر ہو جاتے ہیں۔ شناخت سے بھی ایک خندہ متعلق ہے ؛ جب ہم کسی جانے پہچانے شخص کو دیکھتے ہیں تو ہماری خوشی خندے میں ظاہر ہوتی ہے اگرچہ اکثر یہ خندہ دبا دبا سا یا محض ایک تبسم ہوتا ہے۔ خندۂ شناخت خندۂ طربیہ نہیں لیکن ہر خندۂ طربیہ کا لازمی جزو ہے کیوں کہ ہر خندہ آور کیفیت میں ایک قدر معلوم کی شناخت مضمر ہوتی ہے۔ پھر ہم دوسروں کو ہنستے دیکھ کر بھی ہنسنے لگتے ہیں، اس وجہ سے کہ دوسری جبلی حرکات کی طرح خندہ بھی متعدی ہوتا ہے۔ کچھ لوگوں نے طربیے کی تعبیر و توجیہ میں خندے کے اس پہلو کو بہت اہمیت دی ہے۔ انھیں یہ غلط فہمی ہوگئی ہے کہ طربیہ اصلاً محفل و مجلس سے مربوط ہے لیکن ظاہر ہے کہ کسی کیفیت خندہ آور کا ادراک انسان کو تنہائی میں بھی ہنسنے پر مجبور کرتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس صورت میں ہنسی دبی دبی ہوتی ہے محض اس لیے کہ اسے متعدی ہونے کی تقویت حاصل نہیں ہوتی اور ابلاغ کا موقع نہیں ہوتا۔ کھیل کود کی ہنسی بھی اسی قسم کی ہے ؛ جب دو بچے کھیل کھیل میں لڑتے ہیں تو وہ ہنستے ہیں، اس

لیے نہیں کہ ایک دوسرے کو طربی یا خند آور سمجھتا ہے بلکہ اس لیے کہ کھیل کود، مقابلہ و محاربہ اور خندے کے رجحانات فطری کی قیود ایک ساتھ اٹھ جاتی ہیں اور اعصابی قوت جسم سے چھلکنے لگتی ہے۔ یہی چھلکتی ہوئی قوت وہ خندہ ہے جسے اسپنسر نے غلطی سے اپنا نظریہ پیش کرتے وقت ایک صورت عمومی بخش دی ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ لڑنے بھڑنے کی جبلت غالب آجاتی ہے اور کھیل کود کی ہاتھا پائی سچ مچ کی لڑائی بن جاتی ہے؛ پھر ہسٹیریے سے، نیز ہنسی کی ایک بیماری سے پیدا شدہ خندہ بھی ہے۔ خندے کی یہ تمام صورتیں خندۂ طربیہ کے دائرے سے بالکل خارج ہیں کیوں کہ ان میں طربیے کی کسی مخصوص کیفیت کا نفسیاتی ادراک یک سر مفقود ہوتا ہے۔

خندۂ طربیہ کے مواقع مختلف اور متنوع ہیں مثلاً (۱) مبالغہ خندہ آور ہوتا ہے؛ کارٹون، فلمی طربیے اور بھانڈوں کی نقالی میں جو مبالغہ آرائی ہوتی ہے، اس پر ہمیں بے ساختہ ہنسی آجاتی ہے؛ (۲) کاستہ بیانی موجب خندہ ہوتی ہے مثلاً کوئی عورت کسی ایوان میں گہرے سرخ رنگ کا لباس پہنے داخل ہو اور طرب کار[۵۵] حیرت کے لہجے میں کہے "کیا ہی نفیس ہلکا گلابی رنگ ہے!" (۳) امور واقعی کے منقلب ہوجانے پر بھی ہم ہنستے ہیں مثلاً نمود و نمائش کو سادگی کہا جائے[۵۶]۔ (۴) غیر معمولی باتوں پر ہمیں ہنسی آتی ہے مثلاً کوئی شخص پرانے فیشن کا لباس پہن لے تو یہی ہوگا؛ بچے احمقوں کی عجیب و غریب حرکات پر ہنستے ہیں۔ (۵) کوئی مطلوب چیز جو معاشرے کے دباؤ سے چھپائی جائے، کیفیت خندہ آور پیدا کرتی ہے: اسکول کی بچیاں فحش تصویریں دیکھ کر ہنس پڑتی ہیں، بچہ ماں سے پوچھتا ہے کہ تم ابا کے ساتھ کیوں سوتی ہو تو بھی ہنسی آ جاتی ہے۔ اگر ارسطو کا بیان طربیۂ قدیم کے متعلق صحیح ہے تو ماننا پڑے گا کہ اس صنف کی ابتداء ان نغمات سے ہوئی جن کا قافیہ مرد کے عضو تناسل سے متعلق تھا[۵۷]۔ کارن فورڈ یہ کہتا ہے کہ طربیے یا کامیڈی کا کلمہ یونانی کامے

Comas سے مشتق ہے، اس کے معنی ہیں وہ جلوس جس کے افراد مرد کے عضو تناسل کو اس لیے اُٹھائے پھرتے تھے کہ فصل اچھی ہو[۵۸]۔ (۶) جب غیر منطقی بیانات کو منطقی شکل دی جاتی ہے (جیسا کہ بذلہ سنجی میں عموماً ہوتا ہے) تو ہم ہنس پڑتے ہیں۔ شوپنہارنے جو طربیے کی تعریف کی ہے کہ یہ ایک قیاس منطقی ہے جس کا صغریٰ ناقص ہے اور نتیجہ غلط، وہ تعریف خندۂ طربیہ کے تمام کوائف کو محیط نہیں کیوں کہ جو بیانات منطق استقرائی کے خلاف ہیں، وہ بھی اتنے ہی ظریفانہ ہوتے ہیں جتنے وہ بیانات جو منطق استخراجی کے خلاف پڑتے ہیں۔ ارسطو کہتا ہے کہ اگر کوئی یہ کہے کہ میں تو یونہی نہایا، سورج کو گرہن تو لگا ہی نہیں تو لوگ اس پر ہنسیں گے کیوں کہ اس کے بیان کے اجزاء میں ربط تعلیل یعنی سبب و نتیجہ کا کوئی تعلق نہیں ہے[۵۹]۔ گاٹشیڈ (Gottsched) نے جو نظریۂ خندہ پیش کیا ہے، وہ اس لحاظ سے بہتر ہے کہ خندے کے کوائف ذہنی کی جملہ صورتوں کو محیط ہے؛ اس کے خیال میں خندہ اس بات سے پیدا ہوتا ہے جسے ہماری عقل لغو سمجھتی ہے۔ کالرج کے نزدیک بھی خندہ آور باتوں کا تعلق ہماری فہم و ادراک سے ہے؛ جارج میریڈتھ طربیے کو ایک امر عقلی قرار دیتا ہے۔ یہ تمام لوگ خندۂ طربیہ کی ایسی تعریف کرتے ہیں جو بیک وقت نہ جامع ہے نہ مانع؛ یہ جامع اس لیے نہیں کہ خندۂ طربیہ کی دیگر خصوصیات کو نظر انداز کر دیتی ہے مثلاً یہ کہ خندۂ طربیہ میں ذہنی ادراک کے علاوہ کسی حد تک اس چیز سے جذباتی لگاؤ بھی ہونا چاہیے جو موجود نہیں یا جسے مسخ کردیا گیا ہے؛ یہ مانع اس لیے نہیں کہ صرف طربیے کے متعلق حکم یا فیصلہ ہی نہیں بلکہ حکم کی کی تمام اقسام عقل و ذہن سے متعلق ہیں۔ (۷) ہمیں عدم تناسب اور عدم موزونیت پر بھی ہنسی آتی ہے، مثلاً جب کوئی مسخرا ایسی حرکتیں کرتا ہے جیسے وہ کوئی مشین ہو، یہ حرکات بیہودہ اور بے ڈھنگی ہوتی ہیں۔ برگساں نے کوائف خندہ آور کی جو تعریف کی ہے، اس کا اطلاق

بھی ایسی ہی مثالوں پہ ہوتا ہے؛ وہ کہتا ہے کہ خندہ تب پیدا ہوتا ہے جب ہم کسی جان دار سے مشینی قسم کی حرکتیں سرزد ہوتے دیکھتے ہیں۔ (۸) کوئی چھوٹا بڑے کا بھیس بدلے یا ادنیٰ اعلیٰ کا روپ دھارے تب بھی ہمیں ہنسی آتی ہے مثلاً جب بچہ اپنے باپ کو تعلیم دینے کی کوشش کرتا ہے۔ افلاطون کے نزدیک طربیہ دراصل وہ ضعف ہے جس نے طاقت کا روپ دھار لیا ہے اور لپس کے نزدیک طربیہ اکڑفوں کی شکل میں فرومائگی اور چھوٹے پن کا اظہار ہے۔ میری رائے میں افلاطون اور لپس ایک انتہا پر ہیں تو اس کے برعکس ہین دوسری انتہا پر ہے کیوں کہ اس کا یہ کہنا ہے کہ (۹) طربیہ کیفیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کوئی اعلیٰ اور پرعظمت شے ادنیٰ شے کا روپ دھارتی ہے۔ (۱۰) جب کوئی کوشش یا توقع ناکام ثابت ہوتی ہے تو بھی ہم ہنس پڑتے ہیں مثلاً مباحثے میں کوئی مقرر ناکامیاب رہے یا کوئی نہایت خوش پوشاک آدمی پھسل پڑے اور سر سے لے کر پاؤں تک کیچڑ میں لتھڑ جائے۔ سپنسر اور کانٹ اسی مثال کی تعمیم سے تمام مواقف خندہ آور کی توجیہ کرتے ہیں مثلاً سپنسر کہتا ہے کہ خندہ وہ کوشش ہے جو خلائے محض پر منتج ہو اور کانٹ کہتا ہے کہ خندہ وہ توقع ہے جو دفعتاً رائگاں ثابت ہو؛ یہی کون (Cohn) کا موقف ہے۔ (۱۱) کسی کو بغیر استحقاق انعام ملے تو خندۂ استہزا کا موجب ہوتا ہے۔ (۱۲) کسی کو واجبی سزا ملے تب بھی ہنسی آتی ہے مثلاً کسی نٹ کھٹ لڑکے کی پٹائی ہو تو دوسرے بچے خوب ہنستے ہیں۔ (۱۳) بے محل حرکات اور الفاظ کا غلط استعمال بھی خندہ آور ہے، بچے اور دیہاتی اکثر ایسا کرتے ہیں۔ (۱۴) الفاظ اور حرکات کا تصرف باہمی مثلاً پیروڈی، رعایت لفظی، ایہام اور ضلع جگت بھی خندہ آور ہے۔ (۱۵) ہم اپنے آپ پر بھی ہنستے ہیں، یعنی جب سوئے اتفاق سے ہمارے اقوال و اعمال وہ کوائف پیدا کرتے ہیں جن کا اوپر ذکر کیا گیا یا جب ہم قصداً ایسے کوائف تخلیق کرتے ہیں تاکہ اگر ہم ایسے ہی کوائف

پر دوسروں کی تضحیک کریں تو مورد الزام نہ ٹھہرائے جائیں؛ مزاح اکثر و بیشتر خندہ آوری کی اسی صورت پر مبنی ہوتا ہے۔

مواقف خندہ کی جو فہرست دی گئی وہ، جامع نہیں تاہم امید ہے کہ تقریباً تمام مواقف کو محیط ہوگی؛ اکثر مواقف قدرے ترمیم و تصرف یا توسیع سے اس فہرست میں شامل ہو جائیں گے لیکن ان مواقف کے مشترک پہلوؤں سے آگاہ ہونا (بدون تغیر) کوئی ہنسی کھیل نہیں، اسی مرحلے پر بڑے بڑے دانشوروں نے ٹھوکر کھائی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہر ایک نے ایک پہلو دریافت کرلیا ہے جو بعض مواقف خندہ میں مشترک پایا جاتا ہے؛ جب یہ پہلو دوسرے مواقف میں نہیں ملتا تو اسے کھینچ تان کر یا مسخ کرکے ان مواقف میں بھی دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ایسا بھی ہوا ہے کہ کسی دانشور کو حقیقت کا صرف ایک رخ نظر آیا ہے اور اس نے اپنے مابعد الطبیعیاتی موقف کی وجہ سے جزو کو صداقت کلی سمجھ لیا ہے؛ یہی وجہ ہے کہ افلاطون، کانٹ، سپنسر، بین، برگساں اور دوسرے دانشوروں کے نظریات یک طرفے اور نا تسلی بخش ہیں۔

طربیے کے مواقف خندہ اور ان سے متعلق رد عمل پر غور کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان سب کے مشترک پہلو حسب ذیل ہیں:

(۱) حرکیت۔ مواقف خندہ اور ان کے رد عمل دونوں ایک کل کے اجزاء ہیں، یہ کل حرکی نوعیت کے سانچے ہیں جن کی تعمیر شخصیت کے رجحانات باطنی سے شروع ہوتی ہے اور نفوذ باہمی کے مراحل طے کرکے (جس کے کوائف معروضی ہیں) خیالی تصاویر طربی کی تخلیق اور ان کے ابلاغ پر منتج ہوتے ہیں۔ جب شخصیت کا کھنچاؤ یوں رفع ہو جاتا ہے تو آسودگی کا احساس ہوتا ہے؛ ان سانچوں کے مطالعے میں موضوعی اور معروضی عناصر میں امتیاز کرنا غلط ہوگا۔ معروضیت اور موضوعیت ان حرکی سانچوں کے رخ ہیں اس لیے خندۂ طربیہ کے مطالعے میں ہم اس چیز کو کوئی اہمیت نہ دیں گے کہ کون سے عناصر

موضوعی ہیں کون سے معروضی۔

ان حرکی سانچوں کی ایک متعین سمت ہے؛ نفسیاتی طور پر یہ سمت کسی لاشعوری رجحان یا میلان اور اس شعوری توجہ پر مشتمل ہوتی ہے جو کسی انجام کی توقع پر مبنی ہو یعنی از روئے نفسیات اس سے یہ مراد ہے کہ اعصابی قوت دھارے کی طرح ایک رخ پر بہ رہی ہے۔ یہ نا ممکن ہے کہ اس دھارے کے ایک ہی حصے میں ایک ہی شے متعدد سمتوں میں رواں ہو؛ یہی وجہ ہے کہ توجہ لازماً کچھ عرصے کے لیے اور چیزوں سے ہٹا لی جاتی ہے اور اس طرح اعصابی قوت ایک لبریز دھارے کی طرح رواں ہو جاتی ہے۔ جب توجہ کا کھنچاؤ طربیے کے انجام کی وجہ سے رفع ہو جاتا ہے تو یہ قوت سارے نظام میں پھیل جاتی ہے اور ہنسی پیدا ہوتی ہے۔ عضویات کی رو سے ہربرٹ سپنسر کا یہ بیان کہ خندہ اعصابی قوت کا چھلک پڑنا ہے، صداقت سے قریب ہے؛ طربیہ نگار کے لیے جو اکثر خود نہیں ہنستا، اس قوت کے انتشار پر پابندی ایک نفسیاتی رکاوٹ ہوتی ہے اور فاضل قوت ان اعصابی راہوں میں نئے سرے سے منقسم ہو جاتی ہے جو طربیہ نگار کی صورت گری اور اس کے ابلاغ کا وسیلہ ہیں۔

(۲) اقدار کا تصادم۔ یہ ظاہر ہے کہ ہر سانچے میں ایک طرح کا تناسب ہے جو اس اخلاقی، منطقی یا جمالیاتی نصب العین سے مختلف یا متصادم ہے جس پر ہنسنے والا اپنی فطرت اور تربیت کے تقاضوں سے ایمان رکھتا ہے لیکن سانچے کا حرکی ہونا اور اجزائے غیرمتناسب کا کسی معیار سے یعنی قدر کا کسی ناقدر سے متصادم ہونا یا دونوں مل کر طربیے کا اثر پیدا کرنے کے لیے کافی نہیں، ان میں سے ہر جزو المیے میں بھی موجود ہوتا ہے۔

(۳) فتح مندی۔ دوسرے اجزا کے ساتھ مل کر فتح مندی کا جزو بھی طربیے میں خندہ آور ہے کہ یہ معیار یا قدر کی اس فتح مندی سے عبارت ہے جو کسی معروضی موقعے کی صورت میں ہنسنے والے کو

نظر آتی ہے ، یہ فتح مندی طربیہ نگار اور خود ہنسنے والوں کے وجدانات
میں منعکس ہوتی ہے ۔ ہوتا یہ ہے کہ اخلاق ، کردار یا دیگر اشیاء
کا ایک معیار جو شعوری یا غیر شعوری طور پر تسلیم کر لیا گیا ہے ،
اس کی خلاف ورزی دوسرے لوگ کرتے ہیں (بعض دیگر موقعوں پر
ہم خود بھی اس جرم کے مرتکب ہوتے ہیں) اور ہم مخالفت معیار کے
غیر متناسب موقف کی کمزوری کو محسوس کرکے فتح مندی سے ہنسنے
لگتے ہیں ۔ اسی صداقت پر ہابز کے نظریے کی بنیاد ہے جو طربیے کو
" ناگہانی عظمت و سعادت " قرار دیتا ہے ۔ جب ہنسی نہیں آتی تو
طربیہ نگار مبالغے اور کاستہ بیانی سے کام لیتا ہے اور جو چیز اخلاق ،
منطق یا جمالیاتی نقطۂ نظر سے پہلے ہی مسخ شدہ ہو ، اسے زیادہ مسخ
کر دیتا ہے یا اس کی ترتیب بدل دیتا ہے ؛ مختصر یہ کہ وہ تمام مواقع خندہ
کو کام میں لاتا ہے تاکہ اس کی اصل خرابی محسوس طور پر ہمارے
سامنے آ جائے اور ہم ہنسنے لگیں ۔ اس کی فتح مندی اس پر مبنی ہے
کہ وہ عدم تناسب یا ناقدر کو جس طرح چاہتا ہے اپنے سانچے میں
ڈھالتا ہے اور ہماری فتح مندی اس ہنسی پر منحصر ہے ۔ فرائڈ اور
لوڈووی سی (Ludovice) کا یہ قول کاملاً صحیح نہیں لیکن ایک حد
تک درست ہے کہ " مزاح ایک پوشیدہ جارحیت ہے " ؛ اپنے حریف کی
پٹائی پر بچوں کی ہنسی بھی فتح مندانہ یورش کی مثال ہے ۔ جب بچیاں
فحش تصاویر دیکھ کر ہنستی ہیں تو گویا معاشرے نے ان پر جو
مصنوعی پابندیاں لگا رکھی ہیں ، ان پر جنس کے نامعلوم طور پر
تسلیم کردہ معیار کو چھپی چھپی سی فتح مندی حاصل ہوجاتی ہے اگرچہ
جنسی حقیقت کھلم کھلا تسلیم نہیں کی جاتی ۔

(۴) بے تعلقی ۔ فن کار اور ناظر دونوں مجادلے کی سطح سے
بلند ہو کر نسبتاً بے تعلقی یا استغنا کا مقام حاصل کرتے ہیں ۔ ایسے میں
وہ دونوں اس قدر کے پرجوش حامی ہوتے ہیں جو تباہ ہوتی ہے ؛ طربیے
میں یہ ہمدردی نسبتاً کم ہوتی ہے اس لیے وہ جنگ کی سطح سے بلند

ہو جاتے ہیں ۔ بے تعلقی کی بدولت طربیے کا انتقاد نرم ہوتا ہے ؛ مزاح
میں تنقید کی ضرب اتنی ہلکی ہوتی ہے گویا پھولوں کی مار حتیٰ کہ
وہ ناظرین بھی جو اس کی زد میں آتے ہیں ، دوسروں کے ساتھ مل کر
ہنستے ہیں ۔ بے تعلقی کی بدولت یہ ممکن ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے عیوب
پر خود ہنس لیں بشرطیکہ وہ اتنے معروف ہوں کہ جذبات کو نہ ابھاریں
یا ماضی سے متعلق ہوں اور اس طرح ہماری موجود شخصیت سے
بے تعلقی کی بنا پر ہمارے خیال میں ان کے ذکر سے کوئی بے آبروئی نہ
ہوتی ہو ۔ جب محبت کے بندھن ٹوٹ جاتے ہیں تو انسان اپنے
ہم نشینوں کی تفریح طبع کے لیے خود اپنے اعزا و اقارب کا
مذاق اڑاتا ہے ۔

تاہم طربیے میں نسبتاً جو ایک طرح کی بے تعلقی ہوتی ہے ، اسے ہم
کامل بے تعلقی نہیں کہہ سکتے البتہ "ڈیوائن کامیڈی" میں یہ تقریباً مکمل ہے
لیکن جب ہم اعلیٰ سے ادنیٰ مدارج کی طرف آتے ہیں یعنی مزاح ،
ظرافت ، طنز ، ہجو ، تمسخر وغیرہ تو یہ بے تعلقی گھٹتی چلی جاتی ہے ۔
" ڈیوائن کامیڈی " میں فن کار ایک دیوتا کی طرح آسمانی بلندیوں سے
فانی انسانوں کی کامیابیوں اور ناکامیوں کا مشاہدہ یوں کرتا ہے کہ
ذہنی تفریح کے ساتھ ناقدر سے ہمدردی اور قدر کی طرف میلان کا بھی
کچھ عنصر شامل ہے ۔ جائیس (Joyce) کا ناول "یولیسز" (*Uylsses*)
انتہائی بے تعلقی کا نمونہ ہے لیکن یہاں بھی رائج نظام پر تنقید اور ایک
بہتر نظام کی تحسین و ترجیح کا پہلو موجود ہے ۔ بسوئے دیگر تمسخر میں
بے تعلقی کا اس قدر فقدان ہوتا ہے کہ فن کار اور ہنسنے والا دونوں اس
جنگ میں ایک فریق بن جاتے ہیں اورمیدان جنگ سے دور کھڑے ہونے
کے باوجود تیر اندازوں کی طرح اپنے حریفوں پر تیر چلاتے ہیں ۔
شدید جذبہ چاہے نفرت ہی کا کیوں نہ ہو ، انسان کو اپنے موضوع سے
وابستہ رکھتا ہے اور اس تعلق کی حد تک طربیے میں غیر خالص عنصر
شامل کر دیتا ہے ۔ جب تلخی حد سے بڑھ جاتی ہے ، طربیے کا وجود

باقی نہیں رہتا ۔ بیلنسکی (Bjelinsky) ھجو کو بھی حدود فن سے خارج کر دیتا ہے[61] ۔ عموماً کہا جا سکتا ہے کہ فن کار کی بے تعلقی اس لڑکے کی بے تعلقی کی طرح ہے جو جماعت کے غنڈے کو استاد کے ہاتھوں پٹتے دیکھ کر چھپ کر ھنستا ہے ۔ وہ جنگ کی سطح سے بلندتر ہے لیکن صرف اس معنی میں کہ فریقین جنگ کی صف میں عملاً شامل نہیں ؛ اس کے ظاھری سکون اور بے تعلقی کی سطح کے نیچے قدر کی حمایت اور ناقدر کی مخالفت کا ایک مستقل رجحان موجود رہتا ہے ۔ یہ مخالفت کبھی ھمدردی اور ملاطفت کی آمیزش سے ھلکی اور کبھی تلخی اور نفرت کی شدت سے گہری ہو جاتی ہے ۔ جسے قدر سمجھا جاتا ہے اس کی اخلاق حمایت اور جسے ناقدر سمجھا جاتا ہے اس کے خلاف پوشیدہ جارحیت ، یہ دونوں باتیں ایک تماشائی کے انداز بے تعلقی کے ساتھ ھمیشہ موجود رہتی ہیں ۔

(۵) ذھنی حیثیت —— جیسا کہ کہا جا چکا ہے فن کار المیے میں ان مظلوموں سے گہرا جذباتی تعلق رکھتا ہے جو تباھی کا شکار ھوتے ہیں ۔ طربیے میں بے تعلقی کی وجہ سے جذبہ پھیکا پڑ جاتا ہے ؛ یہاں فن کار کو بظاھر محض ایک ذھنی وابستگی ھوتی ہے ، موثر رجحانات پس پردہ کار فرما رہتے ہیں ، فرائیڈ کی اصطلاح میں وہ نفس لاشعور میں ھوتے ہیں ، شعور میں نہیں ۔ پس شعوری طور پر طربیہ بیشتر ایک ذھنی کارگزاری ہے اور المیہ ایک جذباتی معاملہ ؛ شدید جذبات کے ماتحت جس چیز کا ادراک کرنے کے بعد ہم رو دیتے ہیں ، بے تعلقی کی بنا پر اسی کو دیکھ کر ھنس دیتے ہیں ۔

(۶) عدم تعین —— طربیہ کم و بیش خندۂ ممنوع کا اظہار ہے ، یہی وجہ ہے کہ طربیہ نگار بہت کم ھنستے ہیں ، ان کی ھنسی طربیے میں تبدیل ہو جاتی ہے ۔ ہر دبے ہوئے جذبے کے اظہار کی طرح طربیہ بھی بالواسطہ اظہار ہے ، ناقدر پر اس کا حملہ بالواسطہ ھوتا ہے ۔ طربیہ قدر کا حامی ہے لیکن براہ راست اخلاق ، منطقی یا

جمالیاتی اصول کی تبلیغ نہیں کرتا ۔ طربیہ تحریر کسی سنجیدہ علمی مقالے کی حیثیت نہیں رکھتی ؛ جہاں بلا واسطہ تنقید ناممکن یا خلاف مصلحت ھوتی ہے وہاں طربیہ بالواسطہ تنقید کے لیے زمین ھموار کرتا ہے ۔ طربیہ معیار کا کنایتاً یا بالواسطہ ذکر کرتا ہے ، اس معیار کے مخالف عناصر کو سامنے لاتا ہے اور غیر شعوری طور پر ہمیں اُن کے مقابلے کے لیے تیار کرتا ہے ؛ قدر کی براہ راست تحسین اور ناقدر کی تحقیر کی بجائے یہ قدر کی بالواسطہ تائید اور ناقدر کی تردید کرتا ہے ۔

طربیے میں عدم تعین کا یہ وصف دو طریقوں سے پیدا ھوتا ہے : اول یہ کہ تمام فنون لطیفہ کی طرح اس میں علائم اور تشبیہات و استعارات سے کام لیا جاتا ہے اور خیال کو ایک سلسلے سے دوسرے سلسلے میں منتقل کیا جاتا ہے ؛ دوم یہ کہ اس میں ایک غیر شخصی قسم کا عنصر ھوتا ہے یعنی افراد اور جماعتوں کی کم زوریاں اور عیوب تجرید و تعمیم کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں ، شخصی باتیں غیر شخصی یا عمومی ہو جاتی ہیں ۔ طربیے کے کردار غیر شخصی ھوتے ہیں ؛ سروان تیز (Cervantes) نے عہد شجاعت کی بیہودگیاں (بالخصوص ازمنۂ وسطیٰ کی) یوں ظاہر کی ہیں کہ تمام تاریخی شخصیتوں سے قطع نظر کرتے ہوئے ایک فرضی کردار ڈان کویکساٹ (Don Quixote) کے ذریعے انھیں تفصیلاً بیان کر دیا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ جو افراد مورد تنقید ھوتے ہیں ، وہ بھی سامعین کے ساتھ ھنسنے لگتے ہیں ؛ عدم تعین کا بلند ترین مقام یہ ہے کہ مزاح نگار تنقید کی تلخی اور تندی رفع کرنے کے لیے دوسروں کے عیوب اور خطائیں اپنے اوپر اوڑھ لے ۔

(۷) فقدان الم —— اکثر یہ سمجھا جاتا ہے کہ کسی مضحکہ خیز ، لغو ، بے ھنگم یا بھونڈی شے پر ھنسنا ھمیشہ خوش گوار ھوتا ہے ؛ ایسا ہو یا نہ ہو ، درد و الم کے احساس سے عاری ضرور ھوتا ہے ۔

شدید جذبے کا فقدان، فتح مندی کا شعور، بے تعلقی، عدم تعین، یہ سب مل کر طربیے کے سانحے سے الم کو خارج کر دیتے ہیں۔ طربیے میں ناقدر کا ادراک الم سے معرا ہوتا ہے اسی لیے کوئی حادثۂ فاجعہ وقوع پذیر نہیں ہوتا۔ ناقدر جو طربیے میں معتوب ہوتی ہے، جوابی حملہ نہیں کر سکتی اور فن کار یا ناظر کو صورت حال پر قابو حاصل ہوتا ہے، اس لیے اگر کسی موقع پر تلخی اور ناخوش گواری کا امکان ہو تو وہ بھی رفع ہو جاتا ہے۔ طربیے کے سانحے کا یہی پہلو ارسطو کے اس نظریے کی بنیاد ہے کہ طربیہ ''کسی ایسی فاش غلطی یا بدصورتی سے عبارت ہے جو الم اور تباہی کا باعث نہ ہو۔''[۶۲]

(۸) تحیر — فن میں جو برجستگی پائی جاتی ہے، وہ طربیے میں اچنبھے اور اچانک پن کا روپ دھارتی ہے، یہ بات نہ ہو تو ہنسی نہ آئے؛ یہی وجہ ہے کہ ہابنز، کانٹ، سپنسر اور دوسرے دانشوروں نے طربیے کی تعریف میں خاص طور پر اس عنصر کو شامل کیا ہے۔ مذاق سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس میں تازگی اور انوکھا پن ضروری ہے، فرسودہ مذاق سرے سے مذاق ہے ہی نہیں۔ لوگ کبھی کبھی فرسودہ مذاق پر بھی ہنس دیتے ہیں لیکن وہ سچی ہنسی نہیں ہوتی، دوسروں کے پاس خاطر سے محض فرمائشی یا نقلی ہنسی ہوتی ہے۔

(۹) تفریح و تماشا — جذبات کا دھیما پن، بے تعلقی، فقدان الم اور فتح مندانہ رجحان — یہ سب عناصر مل جل کر فن کار کی ذہنی کیفیت کو تفریح و تماشا سے قریب تر کر دیتے ہیں۔ اس کا رویہ اس تماشائی سے ملتا جلتا ہے جو فٹ بال کا میچ دیکھ رہا ہو؛ وہ مقابلے کے فریقوں میں سے کسی کے ساتھ نہیں، نہ کھیل میں شامل ہے، صرف کھیل دیکھتا ہے لیکن ایک فریق کا دوست اور دوسرے فریق کا فراخ دل دشمن بن کر دیکھتا ہے؛ جس فریق کا

دوست ہے اس کی کام یابی پر اسے یقین ہے، اس کی تالیاں اور نعرہ ہائے تحسین اس فریق کے لیے تقویت کا سبب ہیں، وہ کھیل سے ایسی دل چسپی لے رہا ہے گویا خود کھیل رہا ہے؛ باوجود اس کے محض تماشائی ہے، غالب کہتا ہے:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

تو فن کار دور کھڑا تماشا دیکھتا ہے اور جب ناقدر کو شکست ہوتی ہے تو ہنستا ہے، اگرچہ اس شکست میں بالواسطہ خود اس کا بھی ہاتھ ہے۔ اس کی یہ ہنسی طربیے کی صورت اختیار کرتی ہے؛ اس کا نقطۂ نظر تفریحی ہے گویا نظریاتی اور ذہنی سطح پر کوئی کھیل کھیلا جا رہا ہے۔ فرائڈ اور لوڈوویسی طربیے کو پوشیدہ جارحیت کہتے ہیں، ایسٹمین[۶۳] (Eastman) اور سٹیورڈ[۶۴] (Steward) اسے کھیل تماشا ہی سمجھتے ہیں؛ دراصل یہ کھیل کے پردے میں جارحیت ہے۔

مندرجہ بالا نو خصوصیات میں سے حرکی عنصر، اقدار کا تصادم، عدم تعین اور تحیر المیے اور طربیے دونوں میں مشترک ہیں، باقی پانچ طربیے سے مخصوص ہیں۔ یہ آخری صفات موجود ہوں تو قدر سے فن کار کی ہم دردی ناقدر پر خندۂ ممنوع میں تبدیل ہو جاتی ہے بشرطیکہ مناسب مواقع پیدا ہو جائیں۔

اس طویل بحث کے بعد اب ہم اس مقام پر پہنچے ہیں کہ طربیے کی تعریف کر سکیں۔ طربیہ تمثالوں یا تصاویر خیالی کے ذریعے فن کار کی شخصیت کی حرکی صورت پزیری کے اظہار اور اس کے ابلاغ کا نام ہے بشرطیکہ اظہار بالواسطہ غیر شخصی اور الم سے معرا ہو اور فن کار کے باقی تمام رجحانات پر وہ خندۂ ممنوع غالب آ جائے جو اس کیفیت کے ناگہانی ادراک پر پیدا ہوتا ہے جب کوئی اخلاقی، منطقی یا جمالیاتی ناقدر کسی قدر سے متصادم ہوتی ہے

یا معیار قدر سے ٹکراتی ہے اور مغلوب ہو کر واجبی سزا پاتی ہے۔
یہ اظہار تب ہی ممکن ہے کہ فن کار معرکۂ قدر و ناقدر سے نسبتاً
بے تعلق رہے، تاہم قدر کی طرف میلان اور اس کی فتح مندی پر
اعتماد ہو اور اس کے ساتھ ہی ذہنی تفریح کی سطح پر ناقدر کو
بالواسطہ حملے کا نشانہ بنائے۔

المیے کی تعریف یوں کی جا سکتی ہے کہ یہ تمثالوں کے ذریعے
فن کار کی شخصیت کی حرکی صورت پزیری کے اظہار اور اس کے
ابلاغ کا نام ہے جس میں فن کار کے باقی تمام رجحانات پر وہ مسدود
یا ممنوع جذبۂ رحم غالب آ جائے جس کے ساتھ خوف کا عنصر بھی
شامل ہوتا ہے اور جو اس وقت پیدا ہوتا ہے جب کوئی اخلاقی،
منطقی یا جمالیاتی قدر جسے قائم رہنا چاہیے، جزواً یا کلیتاً ناروا تباہی
کا شکار ہو جائے؛ یہ اظہار تب ہی ممکن ہے جب کہ اس حرکی
صورت پزیری میں قدر کے ساتھ گہرا جذباتی تعلق بھی موجود ہو۔

یہ تعریفات قدرے پیچیدہ ہیں لیکن ارسطو نے المیے کی جو
تعریف کی ہے، اس سے زیادہ پیچیدہ نہیں؛ علاوہ ازیں یہ تعریفات
موٹی توضیحات کے علاوہ اَور کچھ نہیں۔ اگر ان کے ذریعے یہ ممکن
ہو جائے کہ ہم ایک تجربے کو دوسرے تجربے سے ممیز کر سکیں تو
تعریف منطقی کے تقاضے پورے ہوگئے۔

ظاہر ہے کہ یہ تعریفات حرف آخر کی حیثیت نہیں رکھتیں؛
فن کے ارتقاء کے ساتھ اس کے نمونے بھی ارتقاء پاتے ہیں اور ان کی
تعریفات بھی بدلتی رہتی ہیں۔ تجربہ سیال ہے، حرکی ہے،
نمو پذیر ہے؛ جمالیات ایک منظم علم ہے اور اس کا طالب علم اپنی علمی
دل چسپی کے تقاضے سے امتیازات کا مبہم یا واضح شعور رکھتا ہے۔
فن کار ان امتیازات کا پابند نہیں، وہ آزاد ہے؛ مختلف جذبات اس کی
شخصیت میں گھل مل کر متنوع فن پاروں کی تخلیق کا باعث
ہوتے ہیں۔ یہ جذبات تاریخی طور پر متغیر ہوتے ہیں تو فن کے

نمونوں اور ان کی تعریفات میں بھی تغیر واقع ہوتا ہے۔ تعریفات کی
کثرت کا سبب تجزیے کی خامی نہیں بلکہ خود موضوع یا مافیہ کی
توسیع اس کی ذمہ دار ہے؛ اگر ہمارا تجزیہ درست ہے تو ارتقائے فن
کے موجودہ مرحلے میں فنی تخلیقات ان خصائص کے اعتبار سے کلاسیکی،
رومانوی، المی اور طربی ہوں گی جن سے ہم نے بحث کی ہے۔ افلاطون نے
طربیے کی جو تعریف کی ہے، وہ اس کے عہد تک کی تخلیقات فنی کو
محیط تھی؛ جب طربیے کے نئے نمونے سامنے آئے تو اس تعریف کا
دائرہ تنگ ہوگیا۔ اسی طرح آئندہ جب مزید نئی مثالیں وجود میں
آئیں گی تو متعلقہ تعقلات اور تعریفات بھی متغیر ہو جائیں گی
لیکن جب تک ان میں کچھ ایسی امتیازی خصوصیات ہیں (اور ہمارے
نزدیک ضرور ہیں) جو انسانی فطرت کے اساسی پہلوؤں پر مبنی ہیں
اور انسانی فطرت بھی اصلاً جوں کی توں برقرار رہے، اس وقت تک
ان میں بھی نشو و ارتقاء کے باوجود، کوئی بنیادی تغیر واقع نہ ہوگا؛
الغرض فن کا اصطفاف کتب خانے کی کتابوں کے اصطفاف سے مختلف ہے
(مثلاً کتابوں کی تقسیم و ترتیب، حجم کے لحاظ سے یا ناشر کی مناسبت سے)
لیکن کروچے اسے کچھ ایسا ہی سمجھتا ہے۔[۶۵]

یہ حقیقت ہے کہ ایسی فنی تخلیق بھی ہو سکتی جس کے متعلق
کہا جا سکے کہ طربیہ ہے لیکن المیے کے عناصر بھی رکھتا ہے،
تاہم اس سے طربیے اور المیے کی امتیازی حیثیت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔
بعض مردوں میں نسوانیت پائی جاتی ہے اور بعض عورتوں میں
مردانہ پن لیکن اس سے مرد عورت کا امتیاز اٹھ نہیں جاتا۔ یہ
مان لینے سے کہ ایسی انواع بھی ہیں جو نباتات اور حیوانات کے بین بین
پڑتی ہیں، یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ انواع کا وجود ہی نہیں۔ طربیے
میں المی مناظر اور المیے میں طربی مناظر بھی ہو سکتے ہیں؛ کسی
فن پارے میں جو عنصر زیادہ نمایاں ہوتا ہے، وہی اس کی نوعیت
متعین کرتا ہے۔

ایک لحاظ سے کروچے درست کہتا ہے کہ حسن کے واضح نمونے نہیں ہوتے لیکن اس معنی میں تو کہیں بھی واضح نمونے نہ ملیں گے۔ وائٹ ہیڈ کہتا ہے[۶۶] "جنس کی واضح تقسیم ناممکن ہے، اسی طرح نوع کی تقسیم بھی بلکہ واضح اور قطعی تقسیم کہیں بھی نہیں ملتی؛ یوں کہنا چاہیے کہ جن مفروضات سے آپ چلے تھے، ان سے آگے گزر جائیے تو معلوم ہوگا کہ واضح امتیاز یا تقسیم معدوم ہے۔" لیکن اسی مصنف کے بقول "ہم ہمیشہ حدود میں رہ کر سوچا کرتے ہیں" اور اس لیے امتیازات کا ادراک کرتے ہیں تو اسی طرح ہم اپنے احاطۂ فکر میں امتیازات فن کا ادراک کرتے ہیں یعنی اُن امتیازات کا جو رومانی اور کلاسیکی، المیہ اور حزنیہ، نیز دیگر اقسام فن کے درمیان پائے جاتے ہیں۔ اگر امتیاز کی کوئی صورت صحیح ہو سکتی ہے تو یہ امتیازات فنی بھی فی الواقع درست ہیں۔

علی الاطلاق یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ نہ فن کی اقسام ہیں نہ اَور کسی چیز کی لیکن اضافی حیثیت سے اُن کا وجود تسلیم کرنا پڑے گا؛ سائنسی یا علمی اصطفاف (Classification) اضافی امتیازات پر مبنی ہوتا ہے۔ کروچے کو فن کے سائنسی اصطفاف پر کوئی اعتراض نہیں لیکن وہ اس کو نفسیات کا فریضہ سمجھتا ہے۔[۶۷] جس طرح کی عینیت کا وہ حامی ہے، اس کے پیش نظر اس سے کچھ بعید نہیں کہ وہ ان امتیازات کو نفسیات کے حوالے کر دے لیکن آخر کیوں؟ خود اسی کے قول کے مطابق جمالیات ایک مستقل علم ہے، اس کی اپنی حدود اور اپنا مخصوص مافیہ و موضوع ہے لہذا ہمارے ادراک حسن اور تخلیق فن کے سلسلے میں جو امتیازات رونما ہوتے ہیں، انہیں لازماً اسی علم کے دائرے میں آنا چاہیے۔

(۶)

اب ہم کروچے کے نظریۂ فن کے اس تنقیدی جائزے کو سمیٹتے ہوئے چند کلمات تحسین کے ساتھ اس بحث کو ختم کرتے ہیں۔

ہمارے خیال کے مطابق کروچے یہ سمجھنے میں غلطی پر ہے کہ ادراک جمالیاتی وجدان کے بعد پیدا ہوتا ہے کیوں کہ کبھی کسی شے کا غیرجمالیاتی ادراک ادراک حسن سے پہلے واقع ہوتا ہے۔ اس کا یہ نظریہ بھی غلط ہے کہ ادراک کو وجدان پر مقدم مانا جائے تو ہمیں لازماً ثنویت کا قائل ہونا پڑے گا کیوں کہ عینیت کا حامی بھی کسی عدم مطابقت کے اندیشے کے بغیر یہ موقف قبول کر سکتا ہے۔ پھر یہ بھی اس کی ایک صریح غلطی ہے کہ وہ کوائف فجائیہ، غیر شخصی مثبت، انفرادی اور اجتماعی تحکیم کو فکر کے دائرے سے نکال کر وجدانیات کے دائرے میں پھینک دیتا ہے۔ وہ غلطی پر ہے کیوں کہ وہ اتنے ہی ایسے اعمال فکری ہیں جو حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو کی خبر دیتے ہیں، جتنے تحکیمات عمومی۔ وہ اس بات میں بھی غلطی پر ہے کہ وجدان اور اظہار کو مترادف قرار دیتا ہے کیوں کہ وجدان تاثر اور اظہار دونوں پر مشتمل ہے؛ اس کا یہ خیال بھی غلط ہے کہ زبان کے بغیر خیال کا وجود ممکن نہیں کیوں کہ ظاہر ہے کہ کبھی کبھی ہم الفاظ کے بغیر بھی فکر کرتے ہیں۔ اس کا یہ موقف بھی غلط ہے کہ فن شہود الہامی یا لمحہ بصیرت کی محض خارجی صورت گری ہے کیوں کہ اس خارجی صورت گری کے ساتھ شہود یا بصیرت کی تفصیل بھی موجود ہوتی ہے۔ یہ بھی غلط ہے کہ حسن کی تحسین فن کار کے کسی گزشتہ وجدان کا احیاء ہے کیوں کہ اگر ایسا ہو تو جب ہم زندگی میں پہلے پہل ایک نیا منظر دیکھ کر اس کی تحسین کرتے ہیں، اس کی کیا توجیہ ہوگی؟ اس کا یہ نظریہ بھی الگزنڈر کی حمایت کے باوجود، ناقابل تسلیم ہے کہ حسن ہمیشہ قبح کا ایک جزو ہوتا ہے کیوں کہ حسن اور قبح دو متضاد چیزیں ہیں اور اجتماع ضدین محال ہے اور اگر ایسا اجتماع وجود میں آ گیا تو مجموعہ دونوں میں سے ایک کے بھی برابر نہ ٹھہرے گا۔ ہماری رائے میں اس کا یہ دعویٰ بھی غلط ہے

که حسن همیشه کامل هوتا هے اور اس کا ارتقاء ناممکن هے ؛ نیز یه
که حسن کے نه مدارج هیں نه اقسام ، عام زندگی کے تجربات اس
دعویٰ کی تردید کرتے هیں ۔

ان سب باتوں کے باوجود همیں اس اس کا اعتراف کرنا چاهیے
که کروچے کا نظریه بڑی حد تک صداقت کا حامل هے ۔ اس میں
کوئی شک نہیں که فن کار کی فعالیت کا اصلاً کوئی خارجی مقصد
نہیں هوتا ــ که فن کلیات فطرت کی نقل نہیں هے ــ نیز یه که اس میں
تنقیه و تهذیب جذبات کی قوت هے ۔ یه بھی درست هے که فن کار کی
تخلیق اس کی تحسین کرنے والے نقاد میں وهی وجدانات برانگیخته
کر دیتی هے جو فن سے مخصوص تھے کیوں که تحسین تب هی ممکن هے
که فن کار اور نقاد ذهنی و روحانی طور پر هم آهنگ هوں ؛ یه بھی
درست هے که فن کار کی سوانح حیات کا مطالعه صحیح تنقید کے لیے بہت
کار آمد ثابت هوتا هے ۔ اس کے علاوه کروچے کے نظریے میں صداقت
کے بہت سے پہلو موجود هیں مگر افسوس که وهاں اس نے مبالغے سے
کام لیا هے : مثال کے طور پر یه صحیح هے که همیشه نہیں تو
کبھی کبھی ضرور ، فن کار کا شهود الهامی بنفسه ایک مکمل
فن پاره هوتا هے اور رنگ و آهنگ یا خشت و سنگ کے ذریعے اس کی
خارجی صورت گری اگرچه تمام تر نہیں تو بیش تر اس غرض سے هوتی هے
که وه محفوظ هو جائے اور دوسروں تک اس کا ابلاغ بھی هو ۔
یه بھی درست هے که اگر سب نہیں تو همارے اکثر خیالات کلام
کا جامه پہنتے هیں اور ان کا فطری رجحان یه هوتا هے که حرکی
قوت سے متصف هو کر ابلاغ و اظهار کی حدود تک پہنچیں ۔ اس کا
یه خیال بھی صحیح هے که حسن فطرت کی تحسین بھی فنی تخلیق کی
طرح شاهد کی ذات کا اظهار هے گو اس لیے نہیں که یه فن کار کے
اصل وجدان کی تکرار یا اس کا احیاء هے ؛ اس میں بھی کوئی شک
نہیں که فن اظهار هے ، اگرچه یه محض اظهار هی نہیں ۔

جلیل القدر مصنف وه نہیں جو دنیا کو صداقت کامل سے
روشناس کر دے کیوں که صداقت کامل آج تک کس پر منکشف هوئی هے؟
البته اگر کوئی مصنف واضح طور پر صداقت کے ایک ایسے پہلو کو
پیش کر دے جسے کاملاً یا جزواً اس کے پیش روؤں نے نظر انداز
کر دیا تھا تو وه شهرت و عظمت کا مستحق هو جاتا هے اور اس
لحاظ سے کروچے کا حق مسلم هے ۔

کروچے کے نظریے کی خاص اهمیت اس بات پر مبنی هے که اس
نے فنی تجربے کے ایک ایسے پہلو کی طرف توجه دلائی جسے نسبتاً
نظر انداز کر دیا جاتا تھا یعنی اظهار ــــ یه درست هے که وه خود
تاثر سے قطع نظر کر لیتا هے لیکن یه تنہا اس کا تصور نہیں ۔
هر مفکر یا نظریه ساز ان نقوش کو اجاگر کر دیتا هے جو اگلے
مصنفین کی تحریروں میں مبهم اور مدهم تھے اور اس کی وجوه بھی
معقول هیں ۔ اگر اهل زمانه کو به بانگ دهل حقیقت کے کسی نئے
پہلو کی طرف متوجه نه کرایا جائے تو غالباً لوگ سنی ان سنی کر دیں ؛
پھر یه بھی هے که کسی منظر کے ایک رخ کا تفصیلی جائزه
لینا هو تو کم از کم اس وقت کے لیے دوسرے پہلوؤں سے آنکھیں
پھیر لینا پڑتی هیں ۔ جو چیز پہلے مدهم اور مبهم تھی کروچے نے اس پر
اپنی فکر کی تیز روشنی ڈال کر واضح کر دی اور همیں یه سوچنے
پر مجبور کر دیا که تخلیقات فنی کے سلسلے میں اظهار کو کیا مقام
حاصل هے ؛ اس طرح وه فن کا کوئی صحیح نظریه تو پیش نه کر سکا
لیکن اس کے لیے راهیں ضرور هموار کر گیا ۔

NOTES

۱- نبوغ بمعنی صلاحیت ؛ نابغه = صاحب صلاحیت ۔
۲- اقبال "زبور عجم" میں کہتا هے :
حدیث ناظر و منظور رازے است   دل هر ذره در عرض نیازے است

تو اے شاهد مرا مشهود گرداں   ز فیض یک نظر موجود گرداں
کہاں ذات شے موجود بودن   برائے شاهدے مشهود بودن
جہاں غیراز تجلی هائے مانیست   که بے ما جلوهٔ نور و صدا نیست

۳- "ایک کامل نقاد کسی مزاحیه تصنیف کا مطالعه اسی جذبے سے کرے گا جس کے ماتحت مصنف نے وه کتاب لکھی هے" (An Essay on Criticism— 233-233.) -

۴- آئی - اے - رچرڈز - "اصول انتقاد ادبیات" ' (I.A. Richards, Principles of Literary Criticism). ' صفحه ۲۵۵

۵- ایضاً

۶- "The Senseof Beauty" in *The Cambridge Magazine*, January, 1921.

۷- ' جمالیات '، (*Aesthetic*) ' صفحه ۳ -

۸- درحقیقت پہلی اور دوسری دلیل کروچے نے وجدان اور اظہار میں امتیاز قائم کرنے کے لیے پیش کی هے لیکن ان کا اطلاق ادراک اور وجدان کے امتیاز پر بھی یکساں طور پر هوتا هے : اگر وجدان محض جمالیاتی وجدان (اور یہی معنی اس پورے باب میں ملحوظ رهیں گے) مراد لیا جائے جو غیر جمالیاتی حسّی ادراک سے قطعاً مختلف هے -

۹- مقابله کیجیے کیرٹ "نظریۂ حسن" (Carrit, *The Theory of Beauty*) صفحه ۲۸۷ (حاشیه) -

۱۰- ' جمالیات '، (*Aesthetic*) ' صفحه ۳ -

۱۱- ایضاً صفحه ۲ -

۱۲- ' منطق ' (*Logic*) ' صفحه ۱۷۵ ' ۵۷۹ -

۱۳- 'جمالیات ' (*Aesthetic*) صفحه ۲ -

۱۴- "جمالیات" (Aesthetic) صفحه ۴۳'۴۵ - اس موقف میں ترمیم کرتے هوئے کروچے اپنی تصنیف منطق (*Logic*) میں انفرادی تحکیم کو ادراکات کا مترادف قرار دیتا هے اور انهیں تاریخ کا موضوع بنا دیتا هے (صفحات ۱۰۵ (حاشیه) ؛ نیز حصه دوم' باب سوم ' صفحه ۲۴۷) - نیز وه وجدانات کو استحضارات یا احساسات ساده کا مترادف قرار دیتا هے لیکن ایسے خالص استحضارات یا احساسات ساده اپنی مجرد حیثیت میں اگرچه ادراکات اور جمالیاتی وجدانات کے اجزاء هوتے هیں مگر انسانی تجربے کے شعوری ادراک میں ان کا شمار کرنا لازماً شعوری ادراک هے اگرچه بوقت ادراک هم اس کے شعوری هونے کا شعور همیشه نهیں رکھتے -

اپنی تصنیف "تاریخ داستان آزادی کی حیثیت سے" (*History as the Story of Liberty*) میں (صفحه ۳۲) کروچے اپنی غلطی محسوس کرکے کانٹ کا موقف اختیار کرتا هے کیوں که وهاں وه کہتا هے "تاریخی تحکیم حکمی ذهن کے معمولی سے معمولی ادراک میں بھی مضمر هوتی هے (اگر تحکیم کا وجود نه هوتا تو ادراک نه هوتا بلکه محض اندھا اور بهره احساس وجود میں آتا) -

۱۵- ' جمالیات '، (*Aesthetic*) ' صفحه ۴۳ ' ۴۵ -

۱۶- بریڈلے - ' اصول منطق ' (F. H. Bradley, *The Principles of Logic*)

۱۷- ' جمالیات '، (*Aesthetic*) ' صفحه ۱۱ -

۱۸- مارشل "حسین اشیاء" (H. R. Marshall, *The Beautiful*) صفحه ۲۷۷-

۱۹- ' جمالیات '، (*Aesthetic*) ' صفحه ۹۵ -

۲۰- ' جمالیات ' (*Aesthetic*) ' صفحه ۲۳ - نیز مقابله کیجیے منطق (*Logic*) ' صفحه ۱۰۹ -

۲۱- (ا) در نایاب معانی نے کیا مجھ سے گریز جب اسے تار تخیل میں پرونا چاها
هوتا نهیں یه محمل الفاظ کا پابند اے اهل نظر شاهد معنی سے خبردار

شعر کے روپ میں ڈھلتے نهیں وه هنگامے
جو مری بزم تصور میں بپا هوتے هیں
لفظ کے محمل زر تار میں خوبان خیال
کبھی مستور کبھی چهره کشا هوتے هیں

(ب) ووڈورتھ "نفسیات کے دبستان هائے معاصر" (Woodworth, *Contemporary Schools of Psychology*) ' صفحه ۷۵ -

۲۲- ' جمالیات ' (*Aesthetic*) ' صفحه ۴۲ - بعد ازاں وه اپنے ایک مقالے میں جو "انسائیکلوپیڈیا بریٹینیکا" میں شامل هے ' زبان کے دائرے کو اشارات و حرکات تک پھیلادیتا هے لیکن هم یه سمجھنے سے قاصر هیں که حرکات جسمانی کو ذهنی مافیه کس طرح کہا جا سکتا هے ؛ بچے کا یه خیال "امی مجھے گود میں لے لو" بچے کے بانہیں پھیلانے کے مترادف کیسے هوسکتا هے ؟

۲۳- ' جمالیات ' (*Aesthetic*) ' صفحه ۲۴ -

۲۴- ایضاً صفحه ۵۰ -

۲۵- ایضاً صفحه ۲۵ -

۲۶- "کروچے کی جمالیات" ' مجلس ارسطو کی روئداد ' میں ' نیا سلسله ' ۱۵ (The Aesthetic of Benedetto Croce in *Proceeding of the Aristotelian Society, New Series.*) ' (۱۹۱۴ — ۱۹۱۵) صفحه ۱۷۵ -

۲۷- ' جمالیات ' (*Aesthetic*) ' صفحه ۹۶ (حاشیه)' ۱۰۳ -

۲۸- مقابله کیجیے الیگزانڈر "حسن اور دوسری اصناف اقدار" (S. Alexander, *Beauty and Other Forms of Value*) ' صفحه ۱۳۲ (حاشیه) -

۲۹- بوزین کیٹ "تین خطبے" (Bosanquet, *Three Lectures*) : میں نے بعض ضروری الفاظ کو خط کشیده کر دیا هے -

۳۰- کیرٹ "حسن کا نظریه" (Carrit, *The Theory of Beauty*) ' صفحه ۱۹۸ (حاشیه) -

۳۱- ' جمالیات ' (*Aesthetic*) صفحه ۹۹ -

۳۲- ایلبرٹ کوک- "کروچے کی جمالیات" مجلس ارسطو کی روئداد' میں' نیا سلسله' ۱۵ (Albert A. Cock, The Aesthetic of Benedetto Croce, in *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, XV) ' صفحات ۱۸۰-۱۸۶ -

۳۳- ' جمالیات ' (*Aesthetic*) ' صفحه ۷۹ -

۳۴- ایضاً

rekhta

٣٥- متن میں البتہ یہ لفظ موجود ہے لیکن صرف ھیں منفی طور پر یہ بتانے کے لیے کہ حسن کو پرکھنے کا کوئی خارجی (منطقی یا اخلاقی) معیار نہیں ہے۔

٣٦- " جمالیات " (Aesthetic) ' صفحہ ٧٦ -

٣٧- ' جمالیات ' (Aesthetic) ' صفحہ ٧٩ -

٣٨- جمالیاتی تجربے کی ما بہ الامتیاز خصوصیات یعنی وہ امتیازی اوصاف جن سے حسین یا قبیح تخلیق اور غیر جمالیاتی یعنی تخلیق محض میں فرق پیدا ہوتا ہے ' صرف یہی نہیں کہ وجدان میں وحدت نمایاں ہے یا کثرت اور کسی تخلیق سے لذت حاصل ہوتی ہے یا کلفت ؛ لیکن ان ما بہ الامتیاز خصوصیات میں یقیناً یہ بھی شامل ہیں۔

٣٩- ارادی ' علمی اور تاثری -

٤٠- الیگزینڈر ' " حسن اور دوسری اصناف اقدار "
(Alexander, *Beauty and Other Forms of Value*) ' صفحہ ١٧٧ (حاشیہ) -

٤١- ہربرٹ ریڈ (Herbert Read) اپنی تصنیف 'جدید شاعری میں ہیئت' (*Form in Modern Poetry*) میں شخصیت اور کردار کے درمیان فرق کرتا ہے لیکن یہ غلط ہے ؛ کردار شخصیت کی محض ایک نوع ہے۔

٤٢- گریئرسن ' " انگریزی ادب کا پس منظر "
(H. J. C. Grierson, *Background of English Literature*) ' صفحہ ٢٥٦ -

٤٣- ایضاً

٤٤- الگزینڈر کے حوالے سے " حسن اور دوسری اصناف اقدار "
(*Beauty and Other Forms of Value*) ' صفحہ ١٦٩ -

٤٥- یہاں مافیہ کو ہیئت سے متمیز کیا گیا ہے اور ہیئت سے صورت گری کی فعالیت مراد لی گئی ہے۔

٤٦- جیمز فیبل مین ' "طربیہ کی مدح" ' جورج ایلن اینڈ انون ' لندن ' ١٩٣٩ء
(James Feibleman, *In Praise of Comedy*, George Allen and Unwin, 1939) صفحہ ٢٠٢ -

٤٧- قدر اور نا قدر کے کلمات کا استعمال صفات مطلق کے طور پر نہیں کیا گیا ' ان کے تعین کا مدار فن کار کے ادراک پر ہے اور میں اس بحث میں اکثر و بیشتر یہی مخصوص معنی مراد لوں گا۔

٤٨- مقابلہ کیجیے چیمبرز ' از "منۂ وسطیٰ کی سٹیج" ' آکسفورڈ پریس ' لندن ' ١٩٠٣ء
(E. K. Chambers, *The Medieval Stage*, Oxford Press, London, 1903) -

٤٩- افلاطون نے طربیے کی جو تعریف کی ہے کہ یہ کمزوری ہے جس نے طاقت کا روپ دھارا ہے ' بہت نا کافی ہے ؛ ایک تو " طاقت " اور " کمزوری " کے معانی محدود ہیں ' دوسرے یہ کہ اس تعریف سے طربیے کے دیگر لوازم واضح نہیں ہوتے۔

٥٠- مذاکرہ ' (*Symposium*) -

٥١- جیمز فیبل مین " طربیہ کی مدح "
(James Feibleman, *In Praise of Comedy*) ' صفحہ ١٣٧ -

٥٢- کارلٹن ' " شیکسپیئر کا طربیہ " ' دوسرا ایڈیشن '
(H. B. Charlton, *Shakespearian Comedy*, 2nd ed.) ' صفحہ ١٩٢ -

٥٣- نیٹشے ' سعئ انتقاد ذات ' جو "تخلیق المیہ" میں موجود ہے
(Nietzsche, "An Attempt at Self-Criticism" in *The Birth of Tragedy*) ' صفحہ ٢ -

٥٤- میکڈوگل ' " اصول نفسیات "
(W. McDougall, *An Outline of Psychology*) ' صفحہ ١٦٩ -

٥٥- *Comedian*

٥٦- یہ صورت جانِ طنز ہے کہ معانی مطلوب کی بجائے معانی غیر مطلوب کا اظہار ہوتا ہے۔

٥٧- " بوطیقا " (*Poetics*) ١٤٤٩ا٣ -

٥٨- کارن فورڈ ' " کلاسیکی طربیے کی ابتدا " کیمبرج ١٩٣٤
(Francis, Macdonald Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge, 1934) -

٥٩- *Physica Auscultatio*, 2. 6

٦١- ولیم نائٹ ' "حسین اشیاء کا فلسفہ" ١٩٠٤ '
(William Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, 1904) ' صفحہ ٢٠٩ -

٦٢- " بوطیقا " (*Poetics*) ' صفحہ ٥ -

٦٣- میکس ایسٹ مین ' " لذت خندہ " نیویارک ' ١٩٣٦
(Max Eastman, *Enjoyment of Laughter*, New York, 1936) ' صفحہ ٨ -

٦٤- سیموئل ایس - سٹیورڈ ' " جنّت مضحکات " کیلیفورنیا ' ١٩٣٦
(Samuel S. Steward, *The Paradise of the Ludicrous*, California, 1930.) ' صفحہ ٢٧ -

٦٥- ' جمالیات ' (*Aesthetic*) ' صفحہ ٣٨ -

٦٦- وائٹ ہیڈ ' اوضاع فکر ' ١٩٣٨
(Whitehead, '*Modes of Thought*, 1938) ' صفحہ ٢١ -

٦٧- ' جمالیات ' (*Aesthetic*) ' صفحہ ٩٢ -

حصہ سوم

حسن معروضی ہے یا موضوعی؟

(۱)

فلسفیانہ موشگافی کے بغیر ہم لفظ "معروض" کے عام فہم معنی کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس سے اس قسم کی چیزیں مراد لیتے ہیں جیسے پھول، باغ، رنگ، آواز، کتاب، میز، پہاڑ، دریا وغیرہ اور جب ہم یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ آیا حسن معروضی ہے یا موضوعی تو ہمارا مقصد اس امر کی تحقیق ہے کہ آیا حسن اس قسم کے معروضات کی طرح موضوع یا شاہد سے علحدہ اپنا وجود رکھتا ہے یا ایسے معروضات کی کسی صفت یا ان کے آفاق جوہر یا باہمی رابطے کا نام ہے یا اس کے برخلاف یہ خود موضوع یا شاہد کی کوئی صفت، صلاحیت، وضع یا عمل ہے؟

جب شیلے کہتا ہے کہ شاعر "عالم رنگ و بو کا پردہ اٹھا دیتا ہے اور اس کے خوابیدہ حسن کو جو اس کی ہیئت ظاہری کی روح ہے، بے نقاب کرتا ہے"[۱] یا جب اصغر اسی خیال کو یوں ادا کرتا ہے:

بند ہو آنکھ، اٹھے منظر فطرت سے حجاب
لاؤ اک شاہد مستور کو عریاں کر دیں

تو اس طرح وہ دونوں حسن کے معروضی نظریے کو پیش کرتے ہیں۔ لیکن جب وہی اصغر ایک دوسرے جذبے کے زیر اثر یہ اشعار کہتا ہے:

حسن کے فتنے اٹھے میرے مذاق شوق سے
جس سے میں بے چین ہوں یہ خود مری آواز ہے

ہیں نگاہ شوق کی رنگینیاں چھائی ہوئی
پردۂ محمل اٹھا تو صاحب محمل نہ تھا

ہاں وادیٔ ایمن کے معلوم ہیں سب قصے
موسیٰ نے فقط اپنا اک ذوق نظر دیکھا

یا جب وائی کاؤنٹ سیموئل بیان کرتا ہے "غروب آفتاب کے منظر میں کوئی حسن نہیں ـــ وہاں محض کرۂ ہوا میں گرد و غبار، ابخرات اور بادلوں کے ذریعے روشنی کی لہروں کا انتشار اور پرتو ہے"[۲] یا جب کروچے یہ کہتا ہے "مناظر قدرت حسین صرف اسی وقت ہوتے ہیں جب انہیں ایک فن کار کی نظر سے دیکھا جائے اور فن کار کے اظہار ذات سے علحدہ ان میں کوئی حسن نہیں"[۳] تو ان تمام صورتوں میں جمال کے موضوعی نظریے کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔

ان دونوں الفاظ "معروضی" اور "موضوعی" کو مندرجہ بالا معنوں میں لیتے ہوئے میرا خیال یہ ہے کہ جمال نہ محض موضوعی ہے اور نہ معروضی بلکہ بقول جگر

حسن کے ہر جمال میں پنہاں
میری رعنائیٔ خیال بھی ہے

اگر حسن محض معروضی ہے تو اس کی کیا وجہ ہے کہ ایک ہی قدرتی شے کبھی حسین اور کبھی غیر حسین معلوم ہوتی ہے؟ اور اگر یہ محض ہماری اپنی فطرت کی کوئی صفت، وضع یا عمل ہے تو اس بات کی کیا وجہ ہو سکتی ہے کہ ہم عام انسانوں کی حیثیت سے حسن کو بجائے اپنی ذات میں پانے کے اشیا میں پاتے ہیں؟ حلولیت (Empathy) کے نظریے سے اس امر کی وضاحت تو ہو جاتی ہے کہ شعرا چاند تاروں کو کیوں اس طرح خطاب کرتے ہیں گویا وہ انھیں کی طرح کے انسان ہیں اور انسانوں کی طرح خیالات، خواہشات، جذبات اور طبائع رکھتے ہیں؟ اور یہ بات بھی معلوم ہو جاتی ہے کہ کیوں ہم ایک

rekhta

رنگ کو گرم یا سرد ، بھاری یا ہلکا خیال کرتے ہیں لیکن اس نظریے سے اس بات کی وضاحت نہیں ہوتی کہ غروب آفتاب ، گلاب کے پھول ، جنگل کے منظر یا ایک تصویر کو حسین کیوں کہا جاتا ہے ؟

ہیگل[4] کی رائے سے اتفاق کرتے ہوئے میرا یہ خیال ہے کہ حسن موضوع اور معروض کے مابین ایک رشتے کا نتیجہ ہے ۔ تجربہ (Experience) نہ صرف اس ارتسام کا نام ہے جو خارجی محرکات سے پیدا ہوتا ہے اور نہ محض اس مظہر کو کہ سکتے ہیں جو ان محرکات کا نفس کی جانب سے فطری یا اکتسابی رد عمل ہے بلکہ ہر تجربہ دراصل ان دونوں کا امتزاج ہوتا ہے۔ غروب آفتاب کا حسین منظر، ایک خوشنما تصویر، ایک دل فریب مجسمہ یا ایک دل نواز نغمہ ایک منفرد تجربہ ہے اس لیے ہر منفرد تجربے کی طرح اس میں ارتسام (Impression) اور اظہار (Expression) ہر دو کے عناصر موجود ہوتے ہیں ؛ ارتسام کا حصہ تحسین میں زیادہ نمایاں ہوتا ہے اور اظہار کا فن میں۔ ہر قسم کا ادراک ایک طرف شخصیت اور دوسری طرف عالم معروضات (Objective World) دونوں کا مشترکہ تقاضا ہے جیسا کہ لسٹوویل (Listowel) کہتا ہے ''ہمارے جمالیاتی تجربے میں موضوع اور معروض دونوں غیر منفک طور پر گتھے ہوئے اور گھلے ملے ہوتے ہیں۔''[5] جمالیاتی ادراک عمل صریحی اور منطقی تفکر کے دائرے میں ارتسام اور اظہار کی باہم ترکیب کا نام نہیں ہے بلکہ اس کا حلقہ وہ ہے جہاں صریحی عمل اور منطقیانہ استدلال کا گزر ہی نہیں۔ عمل صریحی اور منطقی تفکر بھی بلا شبہ ارتسام اور اظہار دونوں سے مرکب ہیں لیکن یہ اَور طرح کے مرکبات ہیں۔ علاوہ دیگر اختلافات کے ایک فرق یہ ہے کہ ایک میں کسی خاص مقصد کی طرف رجحان نمایاں ہوتا ہے اور دوسرے میں منطقی روابط۔ جب جارجیس (Gorgias) یہ کہتا ہے ''سرود کی قوت روح کے خیال کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر روح کو اپنے سحر سے مسحور کر لیتی ہے''[6] تو اس کا اشارہ ارتسام اور اظہار کی اسی ترکیب کی طرف ہے۔ ہر شے

بجائے خود داخل و خارج کے باہمی عمل کا نتیجہ ہے لیکن ایک شے جمیل پر اس بات کا اطلاق دُہرا ہوتا ہے اس لیے کہ وہ ایک ایسے باہمی عمل سے پیدا ہوتی ہے جو تعمیر شدہ معروض اور شاہد یا مدرک کے مابین ہوتا ہے۔ ''کرۂ ہوا میں گرد و غبار ، ابخرات اور بادلوں کے ذریعے ضیاء آفتاب کی لہروں کا انعکاس و انتشار'' ایک ایسا معروض ہے جس کی تعمیر میں ناظر یا شاہد کے وجود کو اسی قدر دخل ہے جس قدر کہ خارجی اسباب کو خواہ وہ اسباب کچھ بھی ہوں لیکن غروب آفتاب بحیثیت ایک منظر حسین ایک ایسی ترکیب کا نتیجہ ہے جو پہلی ترکیب سے بالا تر ہے۔ اس ترکیب کا باعث وہ رابطہ ہے جو معروض مرکبہ یعنی ''بادلوں سے سورج کی روشنی کی لہروں میں انتشار اور انعکاس'' اور ادراک کرنے والے ذہن کے مابین ہوتا ہے اور اس ترکیب کے موضوعی عناصر ان عناصر سے مختلف ہیں جو پہلے معروض محض کی تعمیر کا موجب ہوئے تھے ؛ دوسرے لفظوں میں یہ احساسات بصری ، سمعی وغیرہ سے مختلف ہوتے ہیں جیسا کہ پرال (Prall) کا خیال ہے ''جب توجہ وجدانی ہونے کی بجائے محض ادراکی ہو تو یہ ثانوی ترکیب معرض التوا میں پڑ جاتی ہے۔''[7] جو صفات حسی ذہنی عملیات کے ایک مجموعے کے ساتھ معروض محض کی تشکیل کرتی ہیں ، تقریباً وہی بعض دیگر ذہنی عملیات سے مل کر ایک حسین تجربے کو وجود میں لاتی ہیں۔

حسن کو موضوعی اسی وقت کہا جا سکتا ہے جب یہ صرف موضوعی عناصر پر مشتمل ہو لیکن حقیقت حال یہ نہیں ہے۔ معروضی عناصر مثلاً ''بادلوں سے آفتاب کی روشنی کی لہروں کا انتشار و انعکاس'' حسین شفق کے جمالیاتی تجربے کے اسی طرح اجزاء ترکیبی ہیں جس طرح کہ وہ عناصر جو موضوعی یا ذہنی ہیں۔ موسیقی سے زیادہ موضوعی شے اَور کیا ہو سکتی ہے ؛ تا ہم جیسا کہ شوپنہار کہتا ہے : ''نغمے میں ۔ ۔ ۔ آرزو ۔ ۔ ۔ اور موجودہ ماحول کا ادراک محض [دونوں باہم

حیرت انگیز طور پر گھلے ملے ہوتے ہیں، موضوعی مزاج اور ارادی اثر ماحول کو اپنے رنگ میں رنگ دیتے ہیں اور اس کے برخلاف ماحول بھی اپنے رنگ کا پرتو مزاج اور ارادے پر ڈال دیتا ہے"[۸]۔ صرف اتنا ہی نہیں، آواز بذات خود کسی مادی وسیلے یعنی گلے یا ساز سے پیدا شدہ ایک معروضی مواد حسی ہے، جب اس کے ساتھ مذکورہ بالا امتزاج یا ترکیب کو ملا دیا جاتا ہے تب کہیں مغنی اور سامعین کے لیے ایک نغمہ تخلیق پاتا ہے۔ الیگزنڈر کا خیال ہے کہ حسن میں بھی "ہر ایک قدر کی طرح دو پہلو ہیں یعنی موضوع قدر اور معروض قدر اور دونوں کے باہمی رابطے کا نام قدر ہے، ان کے علاوہ قدر کا کوئی وجود نہیں"[۹]۔ میں الیگزنڈر کے بیان میں اتنی ترمیم کرنا چاہتا ہوں کہ حسن اس تعمیر میں پایا جاتا ہے جو ان دونوں کے باہمی رابطے کا نتیجہ ہے۔ درحقیقت حسن ایک شے مجرد ہے: جس چیز کا ہم مشاہدہ کرتے ہیں وہ حسن مجرد نہیں بلکہ ایک حسین معروض ہے اور اس کی ہیئت ترکیبی جیسا کہ ہم بیان کر چکے ہیں، دو گونہ ہے۔ حسن اسی طرح ایک جمالیاتی تجربے کی ایک صفت ہے جس طرح کہ رنگ معروض محض کی ایک صفت ہے۔ اگر "بادلوں کے ذریعے آفتاب کی روشنی کی لہروں کا انتشار و انعکاس" ایک معروض ہے تو غروب آفتاب کا حسین منظر اس معروض اور اس کے شاہد کے ایک باہمی "معاملے" سے پیدا ہوا ہے اس لیے یہ نہ محض موضوعی ہے اور نہ محض معروضی بلکہ ایک تجربہ ہے جو معروض اور موضوع دونوں کے باہمی رابطے سے ظہور میں آیا ہے۔ چونکہ ایک ہی شے کبھی غیر جمالیاتی معلوم ہوتی ہے اور کبھی حسین اس لیے یہ ضروری ہے کہ معروض محض جس کا تعلق صرف ادراک سے ہے اور جمالیاتی تجربہ جس کا کہ معروض محض ایک خارجی جزو ہے، ان دونوں کے مابین ایک فرق قائم کیا جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ اگر مجھے آج ایک منظر حسین نہیں معلوم ہوتا حالاں کہ کل وہ مجھے جمیل

نظر آتا تھا یعنی اگر آج مجھے وہ ایک معروض محض معلوم ہوتا ہے حالاں کہ کل میرے لیے ایک جمالیاتی حقیقت تھا تو اس فرق کی وجہ اس منظر کی نسبتاً مستقل صفات معروضی نہیں بلکہ اس کا باعث میرے ذہن کا ایک خاص عمل ہے۔

گو مناظر میں حسن کا وجود و عدم ذہن کے عمل پر منحصر ہے لیکن یہ اس عمل کا مترادف نہیں: اس کا انحصار موضوع کے ایک خاص عمل پر ضرور ہے مگر یہ خود موضوع کی کوئی صفت یا عمل نہیں ہے۔ اگر دوربین سے دیکھنے میں چاند اپنی اصلی جسامت سے دس گنا معلوم ہوتا ہے تو اس کی یہ بڑھی ہوئی جسامت در اصل دوربین کی وجہ سے ہے لیکن یہ دوربین کی صفت نہیں ہے۔ یہ ماہ مدرکہ کی صفت ہے کہ اگر اسے دوربین سے دیکھا جائے تو اپنی اصلی جسامت سے بڑا معلوم ہوتا ہے جس طرح کہ یہ دوربین کا فعل ہے کہ وہ چاند کو بڑا کر دیتی ہے۔ لیکن یہ غلط ہے کہ جسامت کا بڑھ جانا چاند کی یا دوربین کی صفت ہے، یہ در اصل صفت ہے اس نئے ادراک کی جو دوربین کے ذریعے حاصل ہوتا ہے؛ یہی بات ایک حسین تجربے کی صورت میں صادق آتی ہے۔ حسن معروض اور موضوع کے باہمی امتزاج کی ایک صفت ہے ـــ ایک ایسی شے کی صفت جو نہ مادی ہے نہ ذہنی یا اگر ہے تو بیک وقت دونوں ہے؛ یہ ایک دل کش غروب آفتاب کی صفت ہے نہ "بادلوں کے ذریعے سورج کی روشنی کی لہروں کے انتشار و انعکاس" کی اور نہ ذہن شاہد کی، یہ نہ تو معروض کی صفت ہے اور نہ موضوع کی بلکہ اس تجربے کی جو دونوں کے باہمی تعاون سے مرتب ہوتا ہے۔

باعتبار وقت ایک ہی ذہن میں کسی معروض محض کا ادراک ہمیشہ اس معروض جمیل سے قبل نہیں آتا، دراصل ایسا بہت کم ہوتا ہے؛ بایں ہمہ منطقی نقطۂ نظر سے یہ اس تجربے کی اولین شرط ہے۔ ممکن ہے کہ ایک شخص غروب آفتاب کے منظر کو ہر مرتبہ

حسین سمجھے لیکن اس کے ہر بار کا مشاہدہ ،موضوع یعنی ''بادلوں کے
ذریعے سورج کی روشنی کی لہروں کے انتشار و انعکاس سے مشروط ہے :
بعض دیگر نفوس کے لیے بھی روشنی کی لہروں کا انتشار اور انعکاس
محض روشنی کی لہروں کے انتشار اور انعکاس کے سوا اور کچھ نہیں اور
مطلقاً خالی از جمال ہے ۔ ایک ہی نوعیت کی معروضی صفات ایک طرح کے
موضوعی حالات میں معروض محض بن جاتی ہیں اور انھیں حالات میں ان کے
علاوہ چند اور شرائط کے ماتحت تبدیل ہو کر ایک حسین معروض کی صورت
اختیار کر لیتی ہیں۔ اے ۔ سی ۔ بریڈلے لکھتا ہے ''ایک خوشنما منظر
حقیقی منظر نہیں ہے ، جب ایک حقیقی منظر جمالیاتی حیثیت حاصل کرتا ہے
تو اس کے بہت سے اجزا نظر انداز ہو جاتے ہیں ۔ اس کا ہرگز یہ مطلب
نہیں کہ فنون لطیفہ کے کسی نمونے کی خوبصورتی کے مشاہدے میں حقیقی
شے کی کوئی اہمیت نہیں لیکن یہ اسی حد تک اہم ہے جس حد تک کہ یہ
اس ادراک یا اس فن پارے میں ظاہر ہوتی ہے۔''[۱۰] میرا کہنا یہ ہے کہ
بہت کچھ جو حقیقی منظر میں پہلے موجود تھا ، اب نہیں رہا اور بہت
کچھ جو اس میں موجود نہ تھا ، اب اس میں آ گیا ہے ۔

جو فرق ہم یہاں مدرکہ معروض محض اور اس کی نمود حسین مثلاً
''بادلوں کے ذریعے سورج کی روشنی کی لہروں کے انتشار و انعکاس'' اور
''دل کش'' غروب آفتاب کے مابین قائم کر رہے ہیں، وہ بعینہ اس فرق کے
مانند ہے جو گشٹالٹ (Gestalt) علمائے نفسیات کے گیسٹالز سکول کے
علمائے نفسیات نے ایک منظر میں جغرافیائی اور وضعی معروض کے اعتبار
سے قائم کیا ہے ۔ ان کی اصطلاح میں غیر معروض محض جغرافیائی
معروض ہے اور معروض جمیل معروض وضعی ہے ۔ معروض وضعی
مختلف اشخاص کے لیے مختلف ہو سکتا ہے ؛ اگر بالفرض جغرافیائی معروض
الف ہے اور ادراک کرنے والا جیم ہے تو وضعی معروض ا ج ہو گا
اور حسن نہ الف کی صفت ہو گا اور نہ جیم کی بلکہ ا ج کی ۔

ہمیں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ ایک منظر کو حسین منظر

میں تبدیل کرنے میں معروض محض کی حیثیت ایک خوابیدہ شریک کار
کی سی نہیں ہے ۔ صفات حسی کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں جو موضوع کے
عمل کا تعین کرتے ہیں مثلاً تیز روشنی کا تقاضا یہ ہے کہ آنکھ کی پتلی
سکڑ جائے اور آنکھ کے پردے کسی قدر بند ہو جائیں ؛ 'انا' کسی
ایک خاص طریقے پر متاثر ہو جاتا ہے اور اس کے تقاضے سے ایک
خاص قسم کا رد عمل ظہور میں آتا ہے ۔ بیشک موضوع اپنے داخلی
وسائل کے ذریعے تجربے پر بہت بڑا اثر ڈالتا ہے اور وہ جتنا زیادہ
ترقی یافتہ ہوتا ہے اسی قدر اس کا اثر بھی زیادہ ہوتا ہے لیکن خارجی
محرکات اور ارتسامات بھی موضوع پر اثر انداز ہوتے ہیں ، اس پر دباؤ
ڈالتے ہیں اور اس کو اپنی طاقتوں کے اظہار پر مجبور کرتے ہیں ۔ جارجیس
کی اصطلاح میں جمالیاتی تجربے میں بھی یہ معروضی ''قوت'' ہی ہے جو
سب بندوں کو توڑ کر موضوع کی فطری قوتوں کے سرچشمے کو روانی
بخشتی ہے اور پھر اس کا رد عمل خود معروض پر ہوتا ہے اور ایک
نیا نتیجہ یعنی ایک جمالیاتی تجربہ ظہور میں آتا ہے جیسا کہ کوفکا
(Kofka) نے بتایا ہے کہ ہر ایک وضعی معروض کا انحصار خارجی اور
داخلی احوال و شرائط پر ہوتا ہے اور جمالیاتی ادراکات بھی اس عام
قانون سے مستثنیٰ نہیں ۔[۱۱]

(۲)

آئیے اب ہم جمالیاتی تجربے کے ارتسامی پہلو کا بغور مطالعہ کریں ۔
وہ صفت جو اس حسی مواد کے لیے (جو ایک جمالیاتی کل کے اجزا میں
سے ہے) ضروری ہے ، اس کی وحدت ہے ؛ بہت ممکن ہے کہ سادہ رنگوں ،
آوازوں اور حتیٰ کہ خوشبوؤں میں بھی وہ خصوصیات نہ پائی جائیں جو
پیچیدہ جمالیاتی تجربات میں پائی جاتی ہیں لیکن اپنی طرف توجہ مبذول
کرانے کے لیے ان میں وحدت کا ہونا ضروری ہے ؛ وحدت کا ناگزیر
ہونا پیچیدہ جمالیاتی تجربات میں اور بھی زیادہ عیاں ہو جاتا ہے ۔ اگر ایک

وضعی معروض بحیثیت مجموعی ایک منظم وحدت کی شکل اختیار نہ کرے تو وہ حسین نہیں ہو سکتا، حسن کی ان پیچیدہ صورتوں میں ہم آہنگی اور تال اور توازن بھی ضروری ہیں۔ علاوہ ازیں معروض کی اور خصوصیات بھی ہو سکتی ہیں جو جبلی رد عمل کے لیے محرکات کا کام کرتی ہیں مثلاً علامات جنس و نوع، جسمانی کمزوری، قوت وغیرہ۔ قدرتی حسن میں یہ علامات پہلے ہی سے موجود ہوتی ہیں اور فن میں فن کار ان علامات کو حسی مواد میں داخل کرتے ہیں اور اس کے لیے صورت (Form) کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔

جن ارتسامات میں یہ خواص ہوتے ہیں، وہ موضوع کے عضویے (Organism) میں بعض مظاہر یا رد عمل پیدا کرتے ہیں، ایسا کیوں ہوتا ہے اور ان میں کہاں سے یہ قوت آتی ہے؟ یہ قدرت کے ایسے اسرار ہیں جن کی توضیح نہیں کی جا سکتی؛ بہرحال یہ بات یقینی ہے کہ قدرتی محرکات ہماری جبلتوں کے مناسب معروضات ہیں اور ان کا جبلی فعل سے تعلق عضویے کے لیے مفید ہے، ان دونوں کے باہمی تعلق کے فروغ میں حیاتیاتی ارتقاء کا بہت بڑا حصہ ہوگا۔ حقیقت یہ ہے کہ روشنی، سادہ یا مخلوط رنگ، ہم آہنگی اور تال ذہن کو اپنی طرف کھینچتے ہیں اور ان کی بعض قوتوں کو روانی بخشتے ہیں؛ ایک تین دن کا بچہ روشنی کی جانب مائل ہوتا ہے اور کچھ دنوں کے بعد شوخ رنگوں میں جاذبیت پاتا ہے اور بعد ازاں ہلکے رنگ اور ملے جلے رنگوں میں دل کشی محسوس کرتا ہے؛ تین سال کے بچے تال کو سمجھنے لگتے ہیں اور اپنے سر، ہاتھ اور پاؤں سے تال دینے لگتے ہیں اور جو راگ سنتے ہیں اس کی لَے پر اچھلنے اور ناچنے لگتے ہیں۔ ہم آہنگی بچے کے لیے بہت دنوں کے بعد باعث کشش ہوتی ہے لیکن جب وہ اس کی طرف مائل ہوتا ہے تو اس پر اس کا نمایاں اثر پایا جاتا ہے۔ رد عمل اور محرکات کا یہ باہمی تعلق اس بات کا پتا دیتا ہے کہ فطرت سب تجربات کی تعمیر کی طرح جمالیاتی تجربات کی تشکیل میں بھی ذہن کے ساتھ تعاون کرتی ہے، ذہن فطرت سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔

یہ تعاون اور ہم آہنگی بلکہ خوش آہنگی اس ازلی مغنّی کی طرف اشارہ کرتی ہے جس کے گائے ہوئے راگ کے یہ دونوں زیر و بم ہیں۔ حسن کی یہ علامتیں مثلاً وحدت، ہم آہنگی، وزن وغیرہ موضوع میں جن جبلتوں کو تحریک میں لاتی ہیں، ان کو مجموعی طور پر "جبلّت ہائے جاذبہ" کہا جا سکتا ہے؛ ان جبلتوں میں میرے نزدیک جبلت جنسی، جبلت محافظت، مل جل کر رہنے کی جبلت، جبلت تجسس، جبلت اطاعت، جبلت حصول، جبلت تعمیر، جبلت ہم دردی اور جبلت خندہ شامل ہیں۔ ان جبلتوں کی وجہ سے اپنے قدرتی معروضات کی قربت حاصل کرنے اور ان میں محو ہو جانے یا انہیں برقرار رکھنے کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ کوئی نفرت انگیز معروض حسین نہیں ہو سکتا البتہ یہ ایک ایسے معروض کا جو بحیثیت مجموعی دل کش ہو، ایک جزو بن سکتا ہے۔

بد صورتی یا بد ہیئت اشیاء کے فنی اظہار سے جو لذت حاصل ہوتی ہے، اس کا سبب ارسطو نے "نقل کی شناخت" قرار دیا ہے لیکن اس کی صحیح توجیہ "نقل کی شناخت" سے نہیں بلکہ جبلتوں اور ہیجانوں یا تشویقوں سے ہوئی ہے جو "جبلّت ہائے جاذبہ" کے زمرے میں شامل ہیں۔ اس لذت کے دیگر اسباب اکتسابی رجحانات اور صحت مند تلازمات نیز وہ عضویاتی احساسات ہیں جنہیں معروض مجموعی حیثیت سے پیدا کر سکتا ہے اور جن کے ساتھ وہ گھل مل جاتا ہے۔

جبلّت ہائے جاذبہ کو ایک متوازن تحریک دینے کے لیے یہ ضروری نہیں کہ کسی شے میں ان علامات صوری میں سے ہر ایک علامت موجود ہو، جمالیاتی تجربے کے سادہ مواد مثلاً رنگ، آواز وغیرہ میں صرف وحدت کا وجود ہی کافی ہے۔ موضوع کو اظہار کی تحریک دینے کے لیے صفات حسی میں جس چیز کا ہونا لازمی ہے، وہ یہ ہے کہ ان علامات میں سے ایک یا ایک سے زیادہ ضرور موجود ہوں۔ جمالیاتی

فیصلے میں عام طرر پر صرف جدا جدا حسی صفات، سادہ آوازوں، خاص قسم کے رنگوں یا مفرد لکیروں ہی پر حسن کا اطلاق نہیں ہوتا مگر بعض اوقات یقیناً یہی منفرد سادہ ارتسامات اظہار کے عناصر میں مدغم ہو کر ایک جمالیاتی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں؛ زیادہ پیچیدہ صورتوں میں محض وحدت ہی نہیں بلکہ ہم آہنگی، وزن اور دوسری خصوصیات بھی موجود ہوتی ہیں جو جبلت ہائے جاذبہ کو برانگیختہ کرتی ہیں۔

(۳)

اب ہمیں اس مسئلے کے دوسرے پہلو یعنی جمالیاتی تجربے کے اجزاء اور شرائط موضوعی کی طرف متوجہ ہونا چاہیے۔

جن موضوعی اجزا کی طرف سب سے پہلے توجہ منتقل ہوتی ہے، وہ احشائی، حر کی اور عضوی احساسات ہیں۔ یہ عناصر اظہار جمالیاتی حقیقت کے ناگریز اجزا ہیں اور یہ اپنے معروضی اجزا میں اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ ان کو علحدہ کرنے کے لیے نہایت احتیاط کے ساتھ تجزیۂ نفس کرنا ضروری ہوتا ہے؛ یہ محض ذہنی رد عمل ہی نہیں ہیں جو ماحول کے پیش کردہ کوائف کے ساتھ مل کر جمالیاتی حقیقت کی تعمیر کرتے ہیں۔ ایک جمالیاتی تجربے کے وسیع دائرے کی تشکیل میں بدنی رد عمل سے پیدا ہونے والے بے شمار چھوٹے چھوٹے احساسات بھی شامل ہوتے ہیں۔ جب میں سازندوں سے کوئی راگ سنتا ہوں تو بہت سے احساسات جو میرے اندر بدنی رد عمل سے پیدا ہوتے ہیں، مجموعی جمالیاتی دائرے میں ضم ہو کر میرے لیے اس راگ کو حسین بنا دیتے ہیں: مبہم ''فشار، دھڑکن، اہتزاز، تڑپ اور سوز و تپش'' یہ سب احساسات بدنی رد عمل کے ساتھ ساتھ کارفرما ہوتے ہیں۔ لمسیاتی اور Kinaesthetic احساسات فن پیکر سازی کی تحسین میں بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔[12]

ان بدنی تبدیلیوں کے تاثرات کے ساتھ ساتھ جذبات کاذبہ بھی ہوتے ہیں جو حسین اشیاء کو مبہم سا جذباتی رنگ دے دیتے ہیں؛ موسیقی اور شاعری میں ان کا خاص طور پر نمایاں حصہ ہوتا ہے۔ جذبات کاذبہ اور ان کے مقابل کے حقیقی جذبات میں فرق یہ ہے کہ اول الذکر ''ایک ہی طرح کے بدنی رد عمل اور ہیجانات کو بیدار نہیں کرتے اور انتہائی شدت تکلیف یا لذت سے عاری ہوتے ہیں''،[13] وہ گزراں یا وقتی اور حقیقی جذبات کے مقابلے میں ناپائدار ہوتے ہیں، جلد دبائے جا سکتے ہیں اور انہیں دیگر جذبات میں بآسانی تبدیل کیا جا سکتا ہے لہٰذا مختلف کیفیات تاثر یکے بعد دیگرے جلد جلد متغیر ہوتی رہتی ہیں؛ یہ حقیقی جذبات کا پرتو یا عکس ہوتے ہیں۔ جب حقیقی جذبات جزئی طور پر فرو ہو جاتے ہیں یا اپنی شدت کھو بیٹھتے ہیں، اس وقت یہ حقیقی جذبات کے عکس کے طور پر حافظے میں بطور یاد رونما ہوتے ہیں یا یہ ایسے مدھم جذبات ہیں جو حقیقی یا محض خیالی قسم کے حالات (مثلاً المیے میں ہیرو کی حالت) میں محسوس کیے جاتے ہیں۔ ان جذبات کاذبہ کی مخصوص کیفیات لذت و الم ایک معتدل درجے پر قائم رہتی ہیں یعنی یہ کبھی شدت اختیار نہیں کرتے۔ اگر جذبات کاذبہ کبھی الم ناک بھی ہوں تب بھی مجموعی طور پر خوش گوار ہوتے ہیں۔ الم ناک جذبۂ کاذبہ کی یہی لذت ہے جسے شیلے ''شیرینی'' سے تعبیر کرتے ہوئے کہتا ہے: ''ہمارے شیریں ترین نغمات وہی ہیں جو انتہائی الم ناک خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں۔'' کسی کہانی کے ہیرو کی بدنصیبی پر ہمیں جو غم ہوتا ہے، وہ اپنی ناخوش گواری کے باوجود خوش گوار ہوتا ہے؛ جذبات کاذبہ کے خوش گوار ہونے کا سبب یہ ہے کہ ان سے ہمارے جذبات کا تزکیہ ہوتا ہے۔ بعض اوقات ہمارے فطری ہیجانات کا اخراج عام انداز میں کسی حقیقی صورت حال کی موجودگی میں نہیں ہوتا بلکہ اس وقت ہوتا ہے جب کہ ایک حقیقی صورت حال گزر چکی ہو اور حال میں وہ محض

rekhta

بہ طور استعارہ موجود ہو یا اس وقت جب کہ ایک چیز حقیقی تو نہ ہو لیکن اسے حقیقت کے مشابہ پیش کیا جائے۔

ان عضوی تاثرات اور جذبات کاذبہ کی کیفیات لذت و الم بھی جمالیاتی حقیقت کا ایک جزو ہیں۔ تمام حسین چیزیں مسرت بخش ہوتی ہیں اور تمام بدصورت چیزیں ناخوش گوار؛ یہ ایسی مسلمہ حقیقت ہے کہ بہت سے ماہرین جمالیات نے حسین کی تعریف یہ کی ہے کہ یہ وہ شے ہے جو ناخوش‌گوار ہو۔ ایک حسین شے کے مختلف عناصر انفرادی حیثیت سے ایجابی یا سلبی رنگ کی کیفیات رکھ سکتے ہیں لیکن مجموعی حیثیت سے وہ خود ہمیشہ خوش گوار ہوتی ہے۔ وہ خاص عوامل جن سے احساس کی یہ کیفیات رونما ہوتی ہیں، مندرجہ ذیل ہیں: (۱) مواد حسی اور وحدت، وزن، ہم آہنگی، جنسی علامات وغیرہ میں سے ایک یا ایک سے زیادہ خصوصیات۔ (۲) منتشر عضوی اور حرکی تاثرات۔ (۳) ان منتشر تاثرات کا عضویہ پر اثر اور اس وجہ سے حسیت میں تبدیلی اور اس تبدیلی کے باعث مواد محسوسات میں ترمیم۔ (۴) اشارتی یادیں (Suggested memories)۔ جمالیاتی لذت ان عوامل کے مربوط مجموعے کی کیفیت احساس کا نام ہے جو بلاواسطہ عضویے کے اندر اور باہر موجود ہوں؛ یہ وہ کیفیت احساس نہیں جو نتیجے کے طور پر آئندہ حاصل ہونے والی شے کی توقع سے وابستہ ہو، ہاں یہ ہو سکتا ہے کہ یہ دوسری کیفیت بھی اس کے ساتھ شریک ہو۔ عالم تصور میں یہ وہ لذت ہے جو کسی توقع اور اس کے نتیجے میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کے خیال سے پیدا ہو اور فن کی دنیا میں وہ یہ لذت ہے جو کسی موجود تمثال کے ارتقا کے دوران میں پیدا ہو۔

عضوی احساسات، جذبات کاذبہ اور کیفیات لذت و الم کے علاوہ شاعری یا موسیقی کی طرح کے پیچیدہ جمالیاتی تجربات میں تمثالی اور تخیلی مواد بھی بہت کافی ہوتا ہے۔ یہ حقیقت اس قدر نمایاں ہے کہ اظہاریت کے معتقدین کے نزدیک مجموعی جمالیاتی حقیقت محض تخیل ہی میں

مکمل ہو جاتی ہے؛ جمالیاتی تجربے کے لیے منسلکہ خیالات لازمی نہیں ہیں لیکن جب یہ موجود ہوتے ہیں تو اس کے حلقے کو بہت زیادہ وسیع کر دیتے ہیں۔

تمثالات اور خیالات جمالیاتی حلقے میں یا تو مبہم ہوتے ہیں یا صریح؛ جب مبہم ہوتے ہیں تو عناصر معروضہ میں ضم ہو کر ان میں انسانی روح کے انوار و تجلیات کا رنگ بھر دیتے ہیں۔ صریح تمثال اور خیال کی حیثیت سے یہ دو طرح کا کام کرتے ہیں: اول جمالیاتی کیفیات ذہنی میں جن سے شاعری کو سروکار ہے، وہ معروضات کی جگہ لیتے ہیں؛ گویا یہ وہ معروض ہیں جو زمان و مکان کی قیود سے آزاد ہو چکے ہیں، وہ محض معروضات اور ان کی صفات کی یاد ہیں یعنی ان کے تمثیلی اور خیالی روپ ہیں اور اس لیے ان کا عمل بالکل معروضات کی طرح ہوتا ہے۔ ذہن میں محفوظ معروضات اور ان کی صفات کی حیثیت سے ان میں ایک یا زیادہ صوری خصوصیات مثلاً وحدت، ہم آہنگی، وزن وغیرہ لازمی طور پر ہوتی ہیں یا فن کار شعوری گو برجستہ و بے تصنع، طور پر ان میں وہ خصوصیات پیدا کر دیتا ہے تاکہ وہ اس قدر دل کش جمالیاتی مواد بن جائیں جس سے اظہار کو تحریک ہو۔ ان ذہنی عملیات کا دوسرا کام اظہار سے متعلق ہے؛ یہ تمثالی یا خیالی رد عمل ہیں جنہیں مناسب معروضات یا ان کے تمثالی یا خیالی استحضارات (representations) تحریک میں لاتے ہیں اور پھر یہ ان کے گرد حلقۂ اظہار بن جاتے ہیں، یہ ایک ایسے عمل سے پیدا ہوتے ہیں جس کو پروفیسر اسٹاؤٹ نے تشبیہات کی ترکیبی تولید بتایا ہے۔ یہ عمل ایک حد تک فن میں تشبیہات، استعارات اور علامات کا ذمہ دار ہے، علاوہ ازیں احتباس (Inhibition) کا عمل بھی اس ذمہ داری میں شریک ہے۔

یہ تشبیہات، استعارات اور علامات ان کلیدوں کا کام دیتے تھے جن سے ماضی میں حاصل شدہ جذباتی، طلبی اور ذہنی رجحانات کے خزانے کھل جاتے ہیں اور اس طرح جمالیاتی تجربہ اظہاری ارتعاشات سے

معلو ہوجاتا ہے؛ تمثال سے تمثال اور تصور سے تصور پیدا ہوتے چلے جاتے ہیں
اور پورے جمالیاتی حلقے میں ایک پراسرار فضا چھا جاتی ہے جو ایمائی صفات
اور روابط سے بھرپور ہوتی ہے۔ یہ تمثال و تصورات تمثیلی اشارات کے
ذریعے جمالیاتی حلقے میں روحانی کیفیات کا ایک ذخیرہ جمع کر دیتے ہیں جو
ان کی مدد کے بغیر فن کے لیے مواد نہ بن سکتا۔ شاعری میں جس کا
تعلق خاص طور پر اس طرح کی روحانی کیفیات سے ہے، تشبیہات اور
استعارات بدرجۂ اتم موجود ہوتے ہیں؛ وہ ان موتیوں کی طرح ہیں جو
دور و دراز سمندروں سے لائے گئے ہوں یا ان جواہرات کی طرح ہیں
جو ملک ملک سے حاصل کیے گئے ہوں اور جن کو جمع کرکے نت نئی
ترکیبوں سے جڑا گیا ہو؛ وہ نادر ہوتے ہیں اور ان کی ندرت ذہن کو
اپنے میں محو کر لیتی ہے اور عمل سے باز رکھتی ہے خواہ وہ عمل
کی طرف اشارہ بھی کریں۔

استعارہ اور تمثیل (allegory جو ایک طویل استعارہ ہوتا ہے)،
تشبیہ و تمثال کی جدت و ندرت اس امر کا ثبوت ہے کہ یہ کسی کلیے
کی نقل ہرگز نہیں جیسا کہ ارسطو اسے سمجھتا ہے۔ اس میں شک
نہیں کہ کسی فنی تخلیق کے اجزاء میں ایک کلی معنویت ہونی چاہیے
ورنہ وہ دوسروں کے لیے بے معنی ہو جائے گا؛ یہ بھی درست ہے کہ
ہر طرح کی فنی تخلیق یا تحسین بصورت اظہار ہمارے ان جذبات،
خواہشات، تشویقات اور رجحانات سے معرض وجود میں آتی ہے جو
کلی طور پر انسانوں میں مشترک ہیں۔ علاوہ ازیں ایک استعارہ، تشبیہ
یا تمثیل، تأثر کی حیثیت سے، دو مختلف چیزوں میں مشابہت یا فرق کے
باوجود مطابقت کے ادراک پر مبنی ہوتی ہے للہذا اس اعتبار سے
بھی اس میں کلیّت یا آفاقیت ہوتی ہے لیکن ان باتوں کو تسلیم کرنا
اس امر کے اعتراف کا مترادف نہیں کہ فن اصلاً ایک کلیے کی نقل
ہوتا ہے۔ تمثیل ہمیشہ تمثالوں یا ذہنی تصویروں پر مشتمل ہوتی ہے
اور تشبیہ یا استعارہ بھی کوئی تصور یا تمثال ہو سکتا ہے بلکہ اکثر

تمثال ہی ہوتا ہے، پھر ایک تمثال خواہ بشکل تمثیل ہو یا
بصورت استعارہ و تشبیہ مجموعی طور پر کسی کلی تصور یا تجربے کا نمائندہ
ہو سکتا ہے لیکن یہ کسی منفرد واقعے یا ایک شخص کی تاریخ زندگی
کے کسی خاص تجربے کی نمائندگی بھی کر سکتا ہے۔ جب تمثال کسی
کلی یا تجریدی تصور کو پیش کرے تب بھی وہ محض نقل ہرگز نہیں
ہوتا، یہ وہ کلی ہے جسے ذہن کی تخلیقی فعلیّت عام یا مشترک انسانی
ہیجانات و تشویقات سے تحریک پا کر، کسی تجربے سے غیر شعوری
طور پر خود بخود تجرید کرتی ہے اور پھر اسے ایک انوکھی صورت
دیتی ہے۔ ان تمام حالات میں فن کلی کا ایک نئے روپ میں استحضار
ہوتا ہے؛ اس قسم کی تشکیل نو کے پس پردہ یہ حقیقت کار فرما ہے کہ
فن کسی واقعے کو سلسلۂ علیت (Causal Chain) سے جو اسے دیگر
واقعات سے منسلک کرتا ہے، الگ کر کے زمان و مکان میں ایک
متعین مقام بخش دیتا ہے۔ اس طرح سلسلۂ علیت سے جدا ہو کر
یہ واقعہ ایک نیا روپ دھارتا ہے اور ایک نئے تصور یا تمثال کی صورت
میں رونما ہوتا ہے۔ یہ نیا تصور یا تمثال ایک علامت بن کر نہ صرف
اس تجربے یا واقعے کی نمائندگی کرتا ہے جو درپیش ہے بلکہ تمام مشابہ
تجربات اور واقعات کا ترجمان بن جاتا ہے۔ کسی شے کو قیمتی سمجھنا
انسانی تجربے کے سلسلۂ علّیت کی ایک کڑی ہے، شاعر اسے
سلسلۂ علیت کے مخصوص زمان و مکان سے نکال لیتا ہے؛ اس تجرید و تعمیم
کے بعد وہ کسی دبے ہوئے ہیجان کے زیر اثر ایک علامتی صورت
اختیار کرلیتا ہے۔ فرض کیجیے کہ اس طرح ''زرین'' کی علامت ظہور میں
آئی، اب یہ علامت نہ صرف شاعر کے اس مخصوص تجربے (یعنی کسی
خاص شے کی قدر و قیمت کے تجربے) کی بلکہ اس کے اور دوسروں کے
اس قسم کے تمام تجربات کی نمائندگی کرتی ہے: قیمتی ہونے کا عام تصور
ایک فرد کے سوانح حیات سے تجرید پا کر اور دوبارہ صورت پزیر ہو کر
''زرین'' بن جاتا ہے، پھر اسی سے متعدد ترکیبیں وضع کی جاتی ہیں

مثلاً زریں عہد، زریں موقعہ، زریں اصول، زریں رائے وغیرہ؛
خوش گوار کا تصور "شیریں" بن کر شیریں خواب، شیریں نغمہ، شیریں
ادا وغیرہ کی ترکیبوں میں جگہ پاتا ہے؛ اس طرح بے قراری اور
نا پائداری کے کلی تصورات آتش زیر پا ہونے یا انگاروں پر لوٹنے اور
نقش برآب ہونے کے تمثالی روپ میں ڈھل جاتے ہیں۔ ان میں سے ہر
ایک تمثال بے قید زمان و مکاں نا پائداری اور بے قراری کی تمام
حالتوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ رمز و ایماء اور تمثال و تمثیل کے اعتبار
سے مشرق شاعری کا دامن مالا مال ہے؛ عمر خیام نے بعض لطیف تصورات
کے اظہار کے لیے اپنی رباعیات میں کیسے موزوں تمثالوں سے کام لیا ہے
مثلاً زندگی کی بے ثباتی کے لیے یہ تمثال ملاحظہ ہو:—

گل گفت کہ دست زرفشاں آوردم — خنداں خنداں سر بجہاں آوردم
بند از سر کیسہ بر گرفتم رفتم — ہر نقد کہ بود، درمیاں آوردم

یا

ایں کہنہ رباط را کہ عالم نام است
آرام گہ ابلق صبح و شام است
بزمیست کہ واماندۂ صد جمشید است
قصریست کہ تکیہ گاہ صد بہرام است

جیسا کہ ان مثالوں سے ظاہر ہے، فن کے یہ رموز و علامات کلیوں کی
نقل نہیں بلکہ جدید تشکیلات ہیں جو ایک نئے انداز سے مخصوص
کوائف اور کلی افکار دونوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔

لیکن تمثالات کلیوں کی نمائندگی کرتے ہوئے بھی بجائے خود
مخصوص و منفرد ہوتے ہیں، وہ نفسیاتی حیثیت سے حسی اشیاء کی طرح
واقعی ہیں لیکن جن افکار کی فنی تخلیقات میں جہتات ہوتی ہے، وہ ہرگز
واقعی نہیں ہوتے، وہ مطالب ہوتے ہیں۔ مطالب کو نہ تو چشم ادراک
سے دیکھا جا سکتا ہے نہ ان کی ذہنی تصویر کھینچی جا سکتی ہے،
وہ محض اشیاء کے حوالوں سے عبارت ہیں، وہ اس سلسلۂ علیت سے

آزاد ہیں جو زمان و مکان میں گھری ہوئی اشیاء کو جکڑے ہوئے ہے اور
اس لیے وہ مختلف مرکبات میں ظاہر ہو سکتے ہیں۔ وہ محض حوالے ہی
نہیں بلکہ اشیاء کے حوالوں کے منظم مجموعے ہوتے ہیں، گویا وہ مطالب
اور مطالب در مطالب کا ایک گتھا ہوا جال ہیں؛ انہیں کی موجودگی
سے ایک مرقع خطوط و نقش و نگار کا مجموعہ ہی نہیں بلکہ با معنی
خطوط و نقش و نگار کا مجموعہ بنتا ہے۔ اسٹیس (Stace) کا تفکری
نظریۂ فن اس بات پر خاص زور دیتا ہے کہ بعض حالات میں جمالیاتی
حظ کا نمایاں سبب افکار و تصورات کی موجودگی ہے۔ چونکہ افکار
جمالیاتی کوائف کے موضوعی عوامل میں شامل ہیں لہٰذا تمام
ترقی یافتہ جمالیاتی واقعات معنی خیز ہوتے ہیں، ان کی معنویت ذہن کے
جبلی و اکتسابی رجحانات پر مبنی ہوتی ہے بلکہ سچ پوچھیے تو ان کا
انحصار ذہن کی پوری اٹھان پر ہے۔

ہم نے اب تک یہ بتایا ہے کہ عضوی احساسات، جذبات کاذبہ،
تصورات اور افکار جمالیاتی واقعے کے موضوعی اجزائے ترکیبی ہیں لیکن
دراصل صرف یہی اظہاری عناصر حسن کی تخلیق میں عمل پیرا نہیں ہوتے
بلکہ پوری شخصیت کار فرما ہوتی ہے۔ جب ایک چھوٹا سا بچہ ایک
راگ کو سن کر اپنے سر اور ہاتھ پاؤں سے تال دیتا ہے تو اس عمل
میں اس کا پورا وجود (جسم و نفس) منہمک ہوتا ہے۔ ارتسامات کا لگاؤ
کسی ایک جبلت یا رجحان سے نہیں ہوتا اور اس حقیقت کو
نظر انداز کردینا ہی فرائڈ اور الیگزنڈر کی غلطی ہے اس لیے کہ اول الذکر
تمام حسن و جمال کا دار و مدار جبلت جنس پر رکھتا ہے اور مؤخرالذکر
جبلت تعمیر پر۔ کسی ایک جبلت پر ارتسام بالعموم ایک مخصوص صریح
رد عمل پیدا کرتا ہے، جب یہ رد عمل دب جاتا ہے تو عصبی
علامات اور ذہنی امراض پیدا ہو جاتے ہیں؛ حسی مواد اور ان پر
مبنی تصورات یعنی تمثال یا اس کی طرف ذہنی حوالے یعنی افکار —— یہ
سب اس وقت تک جمالیاتی پہلو اختیار نہیں کر سکتے جب تک تمام

rekhta

عضوے کو حرکت میں نہ لائیں اور جبلتوں کی مجموعی مبہم قوتوں
کو آزاد نہ کریں، ہم بھی بچے کی طرح مشاہدہ اور تخلیق اپنے پورے
وجود کی لگن یعنی تن من کے ساتھ کرتے ہیں۔

لیکن جب ہم ایک جمیل شے کی تخلیق یا مشاہدہ کرتے ہیں تو
ہماری ہستی ایک عجیب حالت میں ہوتی ہے۔ ہم واقف ہوتے ہیں لیکن
ہمارا وقوف ایک ٹھوس شے ادراکی یا تصوری تک محدود ہوتا ہے نہ کہ
اس کی کسی کلی یا عمومی صفت تک، بجز اس کے جو ذہن میں اضطراری
طور پر رونما ہو جائے۔ چونکہ ذہن مقاصد و ذرائع کے انتخاب یا فکری
تحلیل میں مصروف نہیں ہوتا بلکہ معروض کی موجودہ وحدت میں
پوری طرح محو رہتا ہے اس لیے اس میں ایک ایسی وجدانیت یا
سرعت ادراک ہوتی ہے کہ موضوع اور معروض کے مابین فرق بھی
محو ہو جاتا ہے اور اسی طرح فیصلہ اور اعتقاد بھی نسبتاً اٹھ جاتا ہے۔ فن
کے تخلیقی عمل میں شعور کی اس فوری اور وجدانی کیفیت کا اس کے گزرنے
کے بعد مطالعہ کیا جائے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا ایک الہام
تھا جسے کسی خارجی قوت نے روح پر نازل کیا ہو، اسی قسم کا
توہم اشراقی وضع کے جمالیاتی نظریات کا موجب ہو جاتا ہے۔ کون سا
بڑا شاعر ہے جو اپنے آپ کو پیغمبر نہیں سمجھتا اور اس میں غالب کا
ہم زبان نہیں ہوتا کہ

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریر خامہ، نوائے سروش ہے

ہمارے اوپر ایک خاص اثر ہوتا ہے لیکن یہ اثر کسی خاص جبلت سے
متعلق نہیں ہوتا جیسا کہ ہم اس سے قبل بیان کر چکے ہیں؛ یہ کئی
جذبات کاذبہ اور عضوی احساسات کی منتشر اور غیر ممیز شکل میں
محسوس ہوتا ہے، یہ وہی چیز ہے جس کو قدیم ہندوستان کے ماہرین جمالیات
نے 'رس' کے نام سے تعبیر کیا ہے، یہ ہمارے وجود کے کسی ایک حصے
کی نہیں بلکہ مجموعی طور پر تمام وجود کی فوری تسکین کا احساس ہے۔

یہ جذباتی کیفیت کسی شدید جذبے کے فرو ہو جانے کے بعد ہی
ممکن ہوتی ہے، سنسکرت زبان کے اس مقولے "بھاوا سمرانم راسا"[۱۴] میں
یہی حقیقت بیان کی گئی ہے، اور اسی لیے ورڈزورتھ نے شاعری کی
تعریف بیان کرتے ہوئے، اسے "سکون کے عالم میں کسی جذبے کی
بازگشت" قرار دیا ہے۔

ہم عمل میں مشغول ہوتے ہیں لیکن یہ عمل کسی محرک کا
صریح رد عمل نہیں ہوتا۔ اسی سے شوپنہار یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ
جمالیاتی مشاہدہ و فکر خالص وقوف اور ہر طرح کی خواہشات
سے یکسر عاری ہوتا ہے[۱۵] لیکن خالص وقوف محض ایک تجرید ہے۔
خواہش اور ارادے کا مطلق فقدان موت کے مترادف ہے کیوں کہ
نیند میں بھی تو ہماری خواہشیں سرگرم عمل رہتی ہیں اور خوابوں کے
تانے بانے تیار کرتی ہیں۔ چونکہ جمالیاتی دائرے میں ہم کو فوری
تسکین حاصل ہوتی ہے اس لیے کسی مقصد کی تلاش کے ذریعے تسکین
حاصل کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ عمل صریح کسی حاجت کے
پورا کرنے کی غرض سے اختیار کیا جاتا ہے لیکن جب موجودہ حالت
کامل طور پر اطمینان بخش ہو تو کسی حاجت کا احساس ہی نہیں ہوتا
اور اس لیے کوئی عمل صریح بھی رونما نہیں ہوتا۔ در حقیقت کوئی
بھی واضح خواہش نہیں ہوتی حتّٰی کہ حسین شے کو اپنانے یا غیروں سے
الگ رکھنے کی آرزو بھی نہیں پیدا ہوتی؛ ہمارا عمل بس اسی حد تک
محدود رہتا ہے جس حد تک مشاہدے یا تصور میں ہم مشہود کی طرف
اپنی توجہ مبذول رکھتے ہیں یا جس حد تک فن میں بے ساختہ طور پر
اُسے ترقی دیتے ہیں۔ علاوہ ازیں ہم، جیسا کہ پہلے دکھایا جا چکا
ہے، جذباتی بھی ہیں اور جذبہ بقول میکڈوگل جبلت کی جان ہے اور
اسی وقت رونما ہوتا ہے جب کوئی جبلت کارفرما ہو۔ جذبات کاذبہ
کی موجودگی مبہم ہیجانات کی موجودگی کا ثبوت ہے، صرف
عمل صریح ہی مبہم اور تخیلی عمل سے مبدل ہوتا ہے یعنی مشاہدے

میں اس توجہ سے جو مشہود کو قائم رکھتی ہے اور فن میں برجستہ و بے تصنع تعبیر ہے ۔ اس لیے وہ فعلیت جو مشاہدے اور فن سے متعلق ہے ، اس مقصدی عمل کی فعلیت سے کوئی تعلق نہیں رکھتی جو خود وجدانی کیفیت سے باہر کسی اور مقصد کے حصول کا ذریعہ ہو جیسا کہ اسٹرن نے بتایا ہے کہ کسی فعلیت میں مقصد ان چار صورتوں میں سے کوئی ایک صورت رکھتا ہے :

(۱) فعل کا اندرونی مقصد جیسا کہ کھیلوں میں ہوتا ہے (مثلاً کرکٹ کا میچ جیتنا) ۔

(۲) کائناتی مقصد جس کا خود فاعل کو علم نہیں ہوتا جیسا کہ لڑکیوں کے کھیل میں گڑیا گڈے کی شادی ۔

(۳) ایسا مقصد جو عمل سے باہر ہوتا ہے مگر جس کا عامل کو علم ہوتا ہے جیسا کہ تاش کھیلنے سے روپیہ کمانا ۔

(۴) ایسا کائناتی مقصد جو وجدان ہی کا مواد ہوتا ہے اور جس کا فاعل کو شعور ہوتا ہے ۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ فن سے متعلق فعلیت بلا کسی مقصد کے ہوتی ہے تو ہمارا مدعا اس سے محض یہ ہے کہ اس میں اس تیسری صورت کا مقصد نہیں پایا جاتا ، پہلے دو قسم کے مقاصد فن کے لازمی جزو ہیں ۔ جب ہم کسی تصویر کی تحسین کرتے ہیں یا خود کوئی نقش کھینچتے ہیں تو اس کی مادی قدر و قیمت ہمارے پیش نظر نہیں ہوتی ؛ حصول دولت یا کسب معاش کا مقصد بھی فن کار کی برجستہ فعلیت کے ہم دوش ہو سکتا ہے لیکن یہ غیر جمالیاتی محرک جمالیاتی عمل سے ماوراء ہوگا ۔ خود افلاطون نے بھی جو سب سے بڑا معلم اخلاق کہا جاتا ہے ، کسی خارجی مقصد کو فن کے دائرے میں جگہ نہیں دی[16] ؛ جس مقصد کو اس نے فن میں شامل کیا ہے ، وہ مذکورہ قسموں میں سے چوتھی قسم سے تعلق رکھتا ہے ، وہ آفاقی مقصد کے وجدان کا حامل تھا اور اس تصور میں باقی تمام چیزیں ثانوی حیثیت رکھتی تھیں ۔

یہ جمالیاتی عمل بھی انسانی اعمال صالح کی ایک شکل ہے ، گویا بقول غالب :

ہے خیال حسن میں حسن عمل کا سا خیال

غرض فن کی تخلیق اور تحسین میں فاعل کی شخصیت کی حالت دوسری عام ذہنی حالتوں کی طرح وقوف ، مؤثر اور فعلی ہوتی ہے ۔ وقوفی طور پر یہ خبر نہیں نظر ہے ، باعتبار اثر یہ 'رس' یا فوری تسکین جذبات سے مملو ہوتی ہے اور باعتبار عمل بیرونی غرض و غایت سے پاک ہوتی ہے ؛ اس طرح فاعل کا تمام ذہن ایک خاص کیفیت کا حامل ہوتا ہے ۔

ذہن کی یہ کیفیت اسی وقت ممکن ہوتی ہے جب ہیجانات میں توازن ہو ، عدم توازن کی صورت میں فوری تسکین اور بے غرضی ممکن نہیں ۔ اس صورت میں بھی جب معروض جمیل محض ایک ہی جبلت کا محرک ہو مثلاً برہنہ مرد یا عورت کی تصویر تو یہ ان سارے وقوفی ، جذباتی اور طلبی عناصر کے ساتھ جو تمام عضویے کی تحریک سے پیدا ہوتے ہیں ، یک جان ہو جاتا ہے اور اس طرح اس کی صفت خصوصی ختم ہو جاتی ہے اور اس کے ساتھ اس کی وہ قوت بھی ختم ہو جاتی ہے جو ایک مخصوص جبلت کو اپیل کرتی ہے ۔ پھر یہ کسی خاص دل چسپی کی کوئی خاص شے نہیں رہ جاتا اور نہ اپنا مخصوص رد عمل پیدا کرتا ہے ، یہ غیر مشخص ہو جاتا ہے اور اسی حد تک حسین ہوتا ہے جس حد تک اس طرح غیر مشخص ہو جائے ۔ یہ ایک عام محرک بن جاتا ہے جو تمام ہیجانات کو متحدہ طور پر کامل ہم آہنگی کے ساتھ بر سر کار لے آتا ہے ؛ بقول رچرڈز غیر مربوط ہیجانات کا تلاطم ایک متحد اور منظم رد عمل کی صورت میں ڈھل جاتا ہے ،[17] کوئی ہیجان دوسرے ہیجانات سے متصادم نہیں ہوتا ۔

یہ توازن ان ہیجانات یا ہیجانات کے مجموعوں کے مابین جو باہم متضاد و متصادم ہوں ، توازن نہیں اس لیے کہ اس کا مطلب تو توازن جامد ہوگا نہ کہ حرکی توازن ۔ جب برابر کی قوتیں ایک دوسرے کے مقابل

ہوتی ہیں تو اس کا نتیجہ جمود ہوتا ہے؛ جب تمام قوتیں ایک ہی جانب برسرِ عمل ہوتی ہیں تو وہ اپنی حرکت کو برقرار رکھتی ہیں اور ان میں ایک حرکی توازن پیدا ہوتا ہے۔ پفر (Puffer) نے اس توازن کو "ہم آہنگ عمل کی وحدت" قرار دیا ہے اور غالب نے اسے "آرزو خرامی" کہا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ خارجی محرک کی خصوصیات اتحاد و ہم آہنگی کا عکس موضوعی یا داخلی رد عمل پر بھی پڑ جاتا ہے اور چونکہ یہ خصوصیات ارتسام اور اظہار دونوں میں ہوتی ہیں اس لیے ان سے تعمیر شدہ شۓ جمیل میں بھی پائی جاتی ہیں۔ تمام احساسات، افکار، ہیجانات اور توقعات مل جل کر معروضی مواد (حقیقی یا تخئیلی) کے گرد ہالہ بنا لیتے ہیں اور شۓ جمیل کی تخلیق و تعمیر کا باعث ہوتے ہیں۔ صرف وہی عضویہ یا شخصیت جمال کا مشاہدہ کر سکتی ہے جس میں اس قسم کے ہیجانات کا حرکی توازن ہو، اس توازن کی حرکی کیفیت دو قسم کے اعمال میں ظاہر ہوتی ہے:

(۱) کسی منظر یا موضوع کو زیر توجہ رکھنے میں۔

(۲) فن میں تمثال کا بے ساختہ ظہور، اس کی مزید تشکیل اور اس کا ابلاغ۔

تاہم یہ توازن ایک جمہوری ریاست کی طرح ہوتا ہے جس میں تمام ہیجانات گویا برابر کا حق انتخاب رکھتے ہیں یا ایک آمرانہ حکومت کی طرح جس میں تمام نظام ایک ہی ہیجان کے زیر اقتدار کارفرما ہو ہر دو حالتوں میں جیسا کہ ارسطو نے موسیقی کے ضمن میں بتایا ہے کہ ایک حصہ حاکم ہوتا ہے اور دوسرا محکوم۔[18] دوسری حالت میں اکثر جذبۂ محبت کی حکومت ہوتی ہے اور شاعر کی حالت ایسے عاشق کی سی ہوتی ہے جو فنا فی العشق ہو اور جس کے لیے ماسوائے عشق کوئی مقصد نہ ہو حتیٰ کہ وصال یار کی خواہش سے بھی بے نیاز ہو جائے اور کہ اٹھے کہ:

تشنۂ دردم مرا با وصل و با ہجراں چہ کار

وہ عشق سے اس قدر لذت گیر ہوتا ہے کہ اس کے لیے خیال درماں بھی تکلیف دہ ہو جاتا ہے۔

حسن کے مختلف نمونوں کا فرق خاص طور سے اس ہیجان کی نوعیت پر منحصر ہے جو غلبہ رکھتا ہو۔ شے جمیل کی تخلیق و تحسین کی صورت میں یا تو (مختلف ہیجانوں کے مابین) جمہوری توازن ہوتا ہے یا تعمیر کے ہیجان کا غلبہ ہوتا ہے؛ مقدس شے کی صورت میں اطاعت کے ہیجان کا، نازک شے کی صورت میں تحفظ کے ہیجان کا، طربیے میں خندے کے ہیجان کا، المیے میں انفعالی ہمدردی کا اور غنائیہ میں جنس کے ہیجان کا غلبہ ہوتا ہے۔

جیسا کہ بہت پہلے دیکارت (Descartes) نے کہا تھا کہ ہیجانات کا یہی حرکی توازن ہے، یہی "تحریک ہے جو عضویے کو بحیثیت مجموعی استوار کرتی ہے" جس سے جمالیاتی تجربے کی خوش گوار کیفیت کی عام توجیہ ہوتی ہے۔[19] بقول دیکارت "چونکہ اعصاب کے لیے بھی ہلکی ورزش ہمیشہ مفید ہوتی ہے، اسی لیے اسٹیج پر دردناک منظر کا مشاہدہ ہمارے لیے قابل قدر ہوتا ہے۔ اگرچہ اداکاروں کی المیہ کیفیت ناظرین کے اندر بھی رنج و الم پیدا کرتی ہے لیکن ہمیں اس نظارے سے کوئی تکلیف نہیں ہوتی اور اس قسم کا تہیج بالآخر باعث سکون ہوتا ہے"۔[20]

وہ قوت جس کے ذریعے ذہن اپنے عناصر اور معروضی عناصر میں امتزاج پیدا کرتا ہے، ان ابتدائی جبلتوں سے بہم پہنچتی ہے جو اپنی بنیادی اور اکتسابی راہوں پر کارفرما ہوتی ہیں۔ سائنس دانوں اور صاحب عمل لوگوں کی طرح فن کار اور حسن پرست انسان بھی عام آدمی کے مقابلے میں جبلی توانائی اور جذباتی ذخائر سے زیادہ بہرہ ور ہوتے ہیں ---۔ اس حیثیت سے مختلف قسم کے صاحب جوہر انسانوں یعنی geniuses کے درمیان کوئی فرق نہیں ہوتا خواہ ان کا حیطۂ عمل فن ہو یا سائنس یا عام زندگی۔ اگر یہ صحیح ہے تو وہ کون سی چیز ہے

rekhta

جو عظیم فن کاروں کو ان دوسری شخصیتوں سے ممیز کرتی ہے ؟ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ ایک سائنس دان میں تجسس کی جبلت غالب رہتی ہے اور یہ جبلت بیدار ہوتی ہے اس عدم اطمینان سے جو موجودہ ادراک کی قلت و تہی دامنی سے پیدا ہوتا ہے اور ایک صاحب عمل میں خود نمائی کی جبلت زور پر ہوتی ہے اور یہ اس عدم اطمینان سے بیدار ہوتی ہے جو موجودہ مخالفت سے پیدا ہوتا ہے۔ موجودہ حالات سے بے اطمینانی یہ ظاہر کرتی ہے کہ ان ہر دو اشخاص کا عمل ایک ایسے مقصد کی جانب مائل ہوتا ہے جو موجودہ شہود یا وجدان سے آگے ہے اور اس لیے یہ اشخاص ہیجانات میں وہ توازن حاصل نہیں کر سکتے جو موجودہ حالات پر مطمئن ہونے سے پیدا ہوتا ہے۔ ان کے برخلاف فن کار اور حسن پرست جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں، اپنے فوری وجدان سے تشفی حاصل کرتے ہیں اور ان کا کوئی مقصد اس عمل سے ماوراء نہیں ہوتا ؛ ہاں یہ ممکن ہے کہ وجدان بذات خود کسی کائناتی، قومی یا ذاتی مقصد سے متعلق ہو۔ کائناتی مقصد کے ایک مستقل اور زبردست وجدان کی مثالیں ہیں ایسکیلیز، افلاطون اور رومی کی تصانیف اور بعض اہل تصوّف کے مشاہدے میں ملتی ہیں اور عمرانی مقصد کی مثالیں وکٹر ہیوگو، ٹالسٹائی، شیلے، شا، گورکی، ابسن، اقبال وغیرہ کے کلام میں پائی جاتی ہیں۔ ذاتی مقصد کے وجدان کی مثال صرف کیٹس کی شاعری اور بنیان کے پلگرمز پروگریس (Bunyan's Pilgrim's Progress) میں ملتی ہے۔

دوسری خصوصیت جو فن کار کو سائنس دان اور صاحب عمل انسان سے ممیز کرتی ہے، نسبتاً زیادہ درجے کی محویّت یا ماوراء وجدان سے عارضی بے تعلقی ہے۔ اس کا شعور تمام تر اس کے وجدان پر مرکوز ہوتا ہے اور یہ وجدان اُس کے تجربے کے مجموعی کل سے منقطع کیا ہوا ایک جزو ہے ؛ یہ ایک ٹکڑا ہے جو سلسلۂ علّیت اور عالم زمان و مکان میں اپنے مقام سے الگ کر لیا گیا ہے اور یہ ٹکڑا شاہد کو ہر شے سے کاٹ کر ہمہ تن اپنے اندر جذب کر لیتا ہے اور وہ بے چون و چرا اس کا مشاہدہ کرتا ہے۔ سائنس دان بھی اپنے کام میں محو ہو جاتا ہے لیکن اس کی محویت فن کار کی بے خودی تک نہیں پہنچتی ؛ اُس کے تجربے کی کیفیت یہ ہوتی ہے کہ وہ چند مقاصد کے حدود میں اسے زیر توجہ لاتا ہے اور دوسرے تجربات سے اس کے تعلق، مشابہت اور فرق کو نیز زمان و مکان و علّیت سے اس کے بے شمار روابط کو ملحوظ رکھتا ہے۔ لہٰذا اس صورت میں وہ کامل یک سوئی اور یک جہتی ــــ تجربے کے ایک جزو کی مطلق علٰحدگی ــــ نہیں ملتی جو فن کار کے مشاہدے میں پائی جاتی ہے۔ فن کار کی اس نسبتاً زیادہ بے تعلقی کی وجہ سے قوت کی بیش تر مقدار کا بہاؤ تمام اطراف سے سمٹ کر ایک ہی رخ میں ہونے لگتا ہے اور فن کار کے غیر معمولی قوت تخیّل اور اس کے وجدان کی نمایاں فراوانی کا سبب یہی ہے۔ موجودہ وجدانات ”جن کا مشاہدہ وہ غیر معمولی وضاحت سے کرتا ہے، ایسی تیز روشنی میں جلوہ نما ہوتے ہیں کہ جس سلسلے میں ان کا تعلق ہوتا ہے، اس کی دوسری کڑیاں یکایک تاریکی میں گم ہو جاتی ہیں“۔[۲۱] یہ محویت یا بے تعلقی فن کار کی ذہنی کیفیت کو دیوانگی سے قریب تر کر دیتی ہے لیکن فن کار کی بے تعلقی عارضی ہوتی ہے، دیوانوں کی نسبتاً مستقل۔ علاوہ ازیں موخرالذکر صورت میں بے تعلقی کا قریبی سبب موجودہ مشاہدے کی وضاحت، جذب و کشش اور قوت نہیں بلکہ پیدائشی کم زوری یا کوئی اچانک صدمہ یا گزشتہ اندوہ و ملال ہوتا ہے۔

اس باہمی فرق کا تیسرا سبب فن کار کی زبردست صلاحیت خود تأثری (Auto-Suggestibility) ہے۔ فن کار خود اپنی حسیات کے اثر انگیز اشاروں، اپنے افکار و تمثال کی صراحتوں، اپنے جذبات کی گہرائی اور اپنے ہیجانات کی انگیخت سے تنویم زدہ ہو جاتا ہے ؛ جب وہ اپنی ذات کو خود اپنے تجربات کے بیان اور خیالات کے اظہار کا حکم دیتا ہے تو گویا وہ ”عامل“ کی حیثیت رکھتا ہے اور جب وہ اس حکم کی

پیروی کرتا ہے تو وہ ''معمول'' بن جاتا ہے۔ خواہ عام انسان ہوں یا عمل کے مرد میدان، فن کار ہوں یا سائنس دان، ہم سب ہی خود تأثری کی صلاحیت رکھتے ہیں لیکن فن کار میں یہ صلاحیت کچھ غیر معمولی ہوتی ہے کیوں کہ فن کار زیادہ حساس ہوتا ہے اور تأثرات کو جلد قبول کر لیتا ہے، اس کے اندر زیادہ گہری محویت اور اس کی فطرت کے ''عاملی'' اور ''معمولی'' پہلوؤں میں یعنی اس حصے میں جو عمل تنویم کرتا ہے اور تنویم زدہ حصے کے مابین زیادہ تعاون پایا جاتا ہے۔ عام تنویم زدہ لوگوں کی طرح وہ اپنے ماحول سے بے خبر ہو جاتا ہے، تصور و تمثال میں ہمہ تن محو ہو جاتا ہے اور اس کی تعمیری و تنظیمی قوتیں کئی گنا بڑھ جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک شاعر شاعرانہ کیفیات کے تحت اپنے اشعار میں بعض ایسی ممنوع و مخفی تجربات بھی پیش کر جاتا ہے جنھیں وہ عام حالات میں دل کی گہرائیوں کو کھنگال کر باہر نہ لا سکتا اور یہی سبب ہے کہ وہ تخلیق فن کے ذریعے جذباتی فشار سے نجات پاتا ہے اور اس طرح اس کا تزکیہ (Catharsis) ہو جاتا ہے۔

علاوہ ازیں ایک اور خاص ذہنی عمل ہے جو اس فرق کا موجب ہے۔ فرائڈ نے اس عمل کو اس کی سلبی صورت میں دباؤ یا احتباس بتایا ہے لیکن اس کے ایجابی پہلو پر زور دینے کے لیے میں اس کو ''تحفظ'' کہوں گا۔ یہ ایک عام نفسیاتی اصول ہے کہ مہیج اور ایجاب یا ردعمل میں جس قدر وقفہ زیادہ ہوگا، اسی قدر آزاد اور برجستہ عمل نیز تخیلی و تفکری عمل کا ارتقا ہوگا۔ نو زائیدہ بچے میں مہیج کی موجودگی میں فوری رد عمل کا مادہ ہوتا ہے، بایں ہمہ ان دونوں میں کچھ نہ کچھ وقفہ ضرور ہوتا ہے؛ جیسے جیسے بچہ اپنی حرکات پر قابو پاتا جاتا ہے، یہ وقفہ بتدریج بڑھتا جاتا ہے۔ تصورات و تفکرات بھی اسی تناسب سے ترقی پاتے ہیں اس لیے کہ تمام حسی محرکات حسی عمل کے ذریعے معکوس حرکات میں منتقل نہیں ہو جاتے بلکہ عضویہ ان کو میلانات کی شکل میں محفوظ رکھتا ہے۔ بدنیاتی اصطلاح میں عصبی توانائی اور نفسیاتی اصطلاح میں شعوری تجربے کا تحفظ فوری ایجابوں میں رکاوٹ کی وجہ سے عمل میں آتا ہے؛ ماحول کے مزاحمات اور حادثات ان ایجابات میں رکاوٹ پیدا کرتے ہیں، سب سے بڑی رکاوٹیں مکان، زمان اور عمرانی قوانین ہیں۔ ایک بچہ جب اپنی ماں کو کچھ فاصلے پر دیکھتا ہے تو ماں کی گود میں اچھل کر پہنچنے کا ہیجان محسوس کرتا ہے لیکن مکان کا فصل اس رد عمل میں رکاوٹ ڈالتا ہے اس لیے بچہ مجبوراً تصور کرنے لگتا ہے کہ وہ ماں کی گود میں ہے۔ اپنے دودھ کی بوتل کو دیکھ کر بچہ اس کو پکڑنا چاہتا ہے لیکن جب تک دودھ پینے کا وقت نہیں آتا، اس وقت تک اسے دودھ کے تصور میں رہنا پڑتا ہے۔ ایک لڑکا کسی دوست لڑکی کا بوسہ لینا چاہتا ہے لیکن تہذیب اس فعل میں مانع ہے اس لیے اس کو محض خواب و خیال پر ہی قناعت کرنا ہوتی ہے۔ ان مزاحمات کی وجہ سے جبلتوں کی توانائی عمل صریح میں ظاہر نہیں ہوتی اس لیے وہ محفوظ ہو جاتی ہے؛ جیسے جیسے انسان کی زندگی بڑھتی جاتی ہے، وہ مزاحمات جو انسان کی خواہشات کو صریح عمل کی صورت میں لانے میں مانع ہوتے ہیں، بڑھتے جاتے ہیں اور اسی کے ساتھ ساتھ اس کے تصورات، خیالات اور نصب العین کا ذہنی ذخیرہ بھی بڑھتا جاتا ہے:

رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور

صورت حال یہ ہے کہ جو نالے لب تک نہ گئے ہوں، وہی سینے کے داغ بنتے ہیں اور انھیں سے جلوہ گاہ حسن میں چراغاں ہوتا ہے۔ چوں کہ رکی ہوئی توانائی اضطراری اور بلا واسطہ اظہار کے طریقوں کی عدم موجودگی میں بالواسطہ اظہار کے طریقے نکال لیتی ہے اس لیے اظہار کی تعمیر میں تشبیہات، استعارات اور اشارات کے پھول بہ کثرت سجائے جاتے ہیں۔ غالب نے اس مصرع میں:

نفس سوختہ رمز چمن آرائی ہے

اسی حقیقت کو بیان کیا ہے۔ ناتمام خواہشات سے تمنائیں اور آرزوئیں بنتی ہیں اور انھیں سے حسن کی آبیاری ہوتی ہے:

سو حسن کروں پیدا ایک ایک تمنا سے

اور جب تمناؤں کا خون ہو جائے تو اس سے حسن میں صد ہا رنگینیاں جلوہ نما ہوتی ہیں۔ اسی سلسلے میں اصغر نے یہ کہنے میں کسی قدر انکسار سے کام لیا ہے کہ

داستاں ان کی اداؤں کی ہے رنگیں لیکن
اس میں کچھ خون تمنا بھی ہے شامل میرا

جبلی خواہشات کے دباؤ ہی سے انسانی نصب العین بنتے ہیں اور یہ نصب العین فن کے اندرونی اجزاء قرار پاتے ہیں۔ اسی لیے افلاطون اور ہیگل بھی حقیقت کے ایک پہلو پر روشنی ڈالتے ہیں جب وہ کہتے ہیں کہ فن نصب العین کی تشکیل کا نام ہے، گو جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے، یہ نصب العین خارجی نہیں ہوتا۔

اس کی کیا وجہ ہے کہ فن کار اس قدر سریع الحس ہوتا ہے اور معمولی سی چیز اس میں غیر معمولی تأثر پیدا کر دیتی ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ معمولی سے موقع پر بھی دبی ہوئی جبلتوں کی محفوظ اور جمع شدہ طاقت برجستہ طور پر تصورات اور تمثالوں کی شکل میں نمودار ہوتی ہے۔ جبلی طاقتوں کا دب کر محفوظ ہو جانا اور فکری اور تصوری عمل کے ارتقا کا سبب بننا کم و بیش ہم سب میں پایا جاتا ہے لیکن فن کار وہ شخص ہے جس کے حصے میں جبلی توانائی زیادہ آتی ہے اور دوسرے انسانوں کے مقابلے میں دباؤ اور تحفظ کا بھی اس کو زیادہ حصہ ملا ہوتا ہے؛ یہی وجہ ہے کہ ذرا سی تحریک سے تصورات کے فوارے چھوٹنے لگتے ہیں یا یوں کہیے کہ جوش بادہ سے شیشے اچھلنے لگتے ہیں:

ضبط جنوں سے ہر سر مو ہے ترانہ خیز
یک نالہ بیٹھیے تو نیستاں اٹھائیے

نیٹشے کے ایک قول میں قدرے ترمیم کے ساتھ ہم کہہ سکتے ہیں کہ فن کار ایک ایسا خالق ہے جو اپنے نفس کی ابلتی اور چھلکتی ہوئی قوتوں کے بہاؤ کے لیے اپنی تخئیلی دنیا تخلیق کرتا ہے اور اس طرح جذباتی فشار سے نجات پاتا ہے؛ یہ تسکین یا جذباتی تزکیہ، جمالیاتی تجربے کی لذت و مسرت میں اضافے کا باعث ہے۔ فن کار کے لیے فن کی وہی حیثیت ہے جو عام انسان کے لیے بیداری کے خوابوں کی؛ یہ دونوں صورتیں دبے ہوئے ہیجانات کے اخراج کی راہیں ہیں، دونوں میں شعور کی روئیں، لاشعور سے ابھرنے والی موجوں سے ہم آغوش ہوتی ہیں[۲۲] اور دونوں میں کسی مقصد کا بالواسطہ حصول ہوتا ہے۔ لیکن فن کار کی صورت میں اس کے علاوہ تمثالوں کا ایک ارادی انتخاب و تنظیم اور فن پاروں کی صورت میں ان کی تشکیل و ترتیب کا پہلو بھی پایا جاتا ہے۔[۲۳] تخئیلی دنیا میں فن کار کی شخصیت بالواسطہ اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے، اس کے جو مقاصد حقائق کی دنیا میں تشنۂ تکمیل رہ جاتے ہیں، وہ فن کی دنیا میں بالواسطہ اور بے ساختہ طور پر پورے ہوجاتے ہیں۔ وہ اپنی ذات اور اپنے ماحول کی اس طرح عکاسی نہیں کرتا جیسا کہ وہ ہیں بلکہ اس طرح جیسا کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر وہ چاہتا ہے کہ ہوں۔ فن کی یہی معیاری یا مثالی حیثیت ہے جسے پیش نظر رکھتے ہوئے نیٹشے نے کہا تھا "اگر ہومر اکائلس (Achilles) اور گوئٹے خود ہی فاوسٹ (Faust) ہوتا تو نہ ہومر اکائلس (Achilles) کو پیش کر سکتا نہ گوئٹے فاوسٹ کو"۔[۲۴]

اسی اصول کے تحت ایک فن پارے میں جدت و ندرت پیدا ہوتی ہے۔ سادہ اشیاء اور مواقع جو ہماری جبلتوں کو برانگیختہ کرتے ہیں، محدود ہیں؛ اسی طرح ہمارے جبلی مقاصد اور ان کے حصول کے وسیلے بھی محدود ہیں، بار بار دہرائے جانے کی وجہ سے ان میں عمومیت ہوتی ہے، کوئی جدت یا اچھوتا پن نہیں ہوتا۔ کم و بیش یکساں حالات میں پرورش و تربیت یافتہ لوگوں کے اکتسابی رد عمل بظاہر مختلف و متنوع

ہوتے ہوئے بھی عمومیت رکھتے ہیں لیکن دبی ہوئی قوتیں بے شمار روپ دھارتی ہیں لہٰذا اظہار کے اسالیب بھی نت نئے اور اچھوتے ہوتے ہیں جو در اصل موجودہ صورت حال اور مقاصد کے درمیانی فاصلے کو عبور کرنے کے لیے بالواسطہ راستے ہوتے ہیں ؛ دبی ہوئی جبلتیں اور خواہشیں اس فاصلے کو فوری اور برجستہ طور پر عبور کر لینے سے تسکین پاتی ہیں۔ تصور یا شہود میں اس کی یہ صورت ہوتی ہے کہ فطری مقاصد میں سے جو مقصد قریبی یا بعیدی مشابہت رکھتا ہو، اسے اپنا لیا جاتا ہے اور فن میں یہ ہوتا ہے کہ نئے نئے استعارات، تشبیہات اور علامات استعمال کی جاتی ہیں؛ ان میں سے ہر اظہار (خواہ وہ تحسین سے متعلق ہو یا فن سے) ایک جدید اور نادر اظہار ہوتا ہے۔

بہر حال احتباس یا دباؤ کے ذریعے تحفظ کا یہ عمل متضاد خواہشات کا نہیں ہونا چاہیے اور نہ یہ اتنا زیادہ ہو کہ فن کار کے جسم و جان کے لیے ناقابل برداشت ہو جائے کیوں کہ اس حالت میں اس کا نتیجہ دیوانگی ہوگا ؛ اس طرح ہیجانات کا وہ توازن جو تمام آرٹ کی لازمی شرط ہے اور جمال کے مشاہدے کے لیے ضروری ہے، درہم برہم ہو جائے گا۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ جس خاندان میں ذہانت زیادہ ہوتی ہے، اس میں دیوانگی کی مثالیں بھی زیادہ پائی جاتی ہیں۔ شاعر اور مجنوں کے درمیان بہت باریک پردہ ہوتا ہے، شاعر اگر شاعر نہ ہوتا تو دیوانہ ہوتا ؛ افلاطون[25] سے لے کر پوپ تک کئی مفکروں نے شاعری اور دیوانگی کو مشابہ قرار دیا ہے۔[26]

اظہار عین فطرت ہے اور اس کا دباؤ سراسر علّت اور ہم آہنگ خواہشات کا ضبط کے ساتھ اظہار (ارتسام کے ساتھ مل کر) فن کہلاتا ہے۔ تھامس مان اپنی تصنیف ’’ لوئی ان وائیمر ‘‘ میں بزبان ایڈیل کہتا ہے کہ ’’فن بے صبری کی حالت میں صبر کی اعلیٰ درس گاہ ہے‘‘۔ ایک دیوانے اور ماہر فن میں جو فرق ہے، اس کے خاص خاص پہلو یہ ہیں:

(۱) ماہر فن کی ذہنی ترکیب یا ساخت مرتب و منظم ہوتی ہے اور دیوانے کی غیر مرتب۔

(۲) ماہر فن کا تجربہ وسیع، ہم آہنگ اور خوش گوار ہوتا ہے اور دیوانے کا تجربہ تنگ، میکانکی، غیر مربوط اور اکثر اوقات ناخوش گوار ہوتا ہے۔

(۳) ایک کا توازن سکونی ہوتا ہے جیسے تھمے ہوئے آرے کا توازن اور دوسرے کا توازن حرکی ہوتا ہے جیسے متحرک ٹرین یا مارچ کرتی ہوئی فوج کا توازن۔

(۴) ایک صورت میں دبے ہوئے ہیجانات کی ترفیع ہوتی ہے، دوسری صورت میں نہیں ہوتی۔

(۵) ایک میں تمثالوں اور تصاویر ذہنی کا شعوری و ارادی انتخاب اور تنظیم پائی جاتی ہے، دوسری میں یہ انتخاب و تنظیم کا عمل مفقود ہوتا ہے۔

ہم نے دباؤ اور تحفظ کی یہ بحث اس لیے شروع کی تھی کہ ایک طرف فن کار اور دوسری طرف سائنس دان اور مرد کار کے مابین فرق معلوم کریں، ہم نے جواب میں کہا ہے کہ اس فرق کی وجہ یہ ہے کہ فن کار میں جبلتوں کا توازن ہوتا ہے اور ایک حسین چیز کی تعمیر میں اس کی تمام شخصیت عمل پیرا ہوتی ہے اور اس کا مقصد فن سے باہر نہیں ہوتا۔ اس کے خلاف تفحص کی جبلت کا سائنس دان میں غلبہ ہوتا ہے اور خودی کی جبلت کا مردکار میں اور ان دونوں کی عملیت کا مقصد موجودہ شہود سے آگے ہوتا ہے اور دوسری وجہ یہ ہے کہ ان کی نسبت فن کار کو دباو کے ذریعے تحفظ کا زیادہ حصہ ملا ہوتا ہے۔

(۴)

کسی قدر تفصیل کے ساتھ ان عناصر کا ذکر کرنے کے بعد جو ایک حسین فن پارے کی تعمیر کے لیے ضروری ہیں، اب میں اپنے نتائج کو مختصراً بیان کرتا ہوں:

اس مسئلے میں کہ آیا حسن معروضی ہے یا موضوعی، میرا جواب یہ ہے کہ یہ نہ صرف معروضی ہے اور نہ محض موضوعی۔ کروچے اسے محض موضوعی قرار دیتا ہے لیکن اگر اشیاء میں جاذبیت نہ ہو تو

نگاہ شوق کو یارائے سیر دید نہ ہو

شیلے اسے بالکل معروضی قرار دیتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ:

حسن کا رنگ بھی ہے ذوق نظر کا محتاج

نہ میں اشراق ما بعد الطبیعیاتی نظریے کا قائل ہوں اور نہ اس موضوعی نظریے کا قائل ہوں کہ:

ستم جو چاہے کرے مجھ پہ عکس ذوق نظر
بساط آئینۂ حسن خود نما معلوم

میرے نزدیک جمال نام ہے اس ترکیب یا تعمیر یا تشکیل کی ایک مخصوص صفت کا جو ایک خاص قسم کے معروض اور موضوع کی ایک خاص حالت کے باہمی روابط سے پیدا ہوتی ہے۔ معروض میں اتحاد، ہم آہنگی، وزن، جنسی یا جاعتی نشان وغیرہ میں سے کوئی نہ کوئی خصوصیت لازماً ہونی چاہیے اور موضوع میں دیگر باتوں کے علاوہ ہیجانات کا توازن حرکی لازمی ہے۔ حسن کی ابتدائی صورتوں میں ارتسام کا حصہ اظہار کی نسبت زیادہ ہوتا ہے اور اس کی زیادہ پیچیدہ شکلوں میں ارتسام کی نسبت اظہار کو زیادہ دخل ہے۔ اگر کانٹ کی طرح اشیائے محض کو مجازی کہا جائے تو جمالیاتی حقیقتیں اس اتحاد سے ظہور میں آتی ہیں جو معروضی اور موضوعی مجازیات یا مظاہر کے مابین ہو اور حسن ان جمالیاتی حقیقتوں کی ایک خاص صفت ہے۔ اس منفرد صفت کو جنم دینے کے لیے ایک معروض اور ایک موضوع کے درمیان ملاپ کی ضرورت ہے؛ ایک ایسا معروض جس میں اتحاد، ہم آہنگی، وزن اور دوسری صورتیں جو جاذب جبلتوں سے متعلق ہیں، موجود ہوں اور ایک ایسا موضوع جس کے ہیجانات میں حرکی توازن ہو۔

اس لحاظ سے اگر کوئی معروض روابط کے ایک ہم آہنگ نظام کا

حامل نہ ہو بلکہ اتحاد کا فقدان اور ناہمواریاں رکھتا ہو یا اتنا چھوٹا یا بڑا ہو کہ اس کا واضح ادراک نہ ہو سکے اور متخالف ہیجانات یا مطلق ناخوش گوار جذبات کا باعث ہو تو اس صورت میں حسن کی بجائے قبح یا بدصورتی کا تجربہ درپیش ہوگا۔

موضوعی یا داخلی عناصر کے باوجود جمالیاتی حقیقتیں معروضات ہی کہلائیں گی لیکن ان کی نوعیت مادی معروضات سے جداگانہ ہے۔ ایک معروض مادی جس کی حقیقت غیر فنی ہے، شاہد کے ذہن میں راہ پائے اور اس سے ہم آہنگ ہو جانے کے بعد ایک فنی تخلیق یا ایک جمالیاتی حقیقت بن جاتا ہے[۲۷] ایک فن پارہ گویا روحانیت کے رنگ میں ڈوبا ہوا معروض ہے، ایک ایسا معروض جس میں روح پھونک دی گئی ہو۔[۲۸]

یہ کہا جا سکتا ہے کہ حسن دو طرفہ مظہر ہے اور اس لیے دگنا پرفریب ہے۔ یہ اسی قسم کا استدلال ہے جیسا افلاطون نے پیش کیا تھا لیکن افلاطون فنون لطیفہ کے بارے میں نظریۂ نقل کا حامل تھا۔ اس کے نزدیک فنی تخلیقات سایوں کی نقل ہیں اور یہ سایے ــــ یعنی اشیائے مادی بذات خود حقیقت مطلق کے سایے ہیں ــــ لہٰذا سایے کا سایہ ہونے کی حیثیت سے فنی تخلیقات کا حقیقت سے بعد دگنا ہوگیا ہے۔ لیکن ہم نہ تو اشیائے مادی کو حقیقت کا سایہ سمجھتے ہیں اور نہ فن کو اشیائے مادی کا سایہ، ہم نے اشیائے مادی کو تعمیر قرار دیا ہے اور اس لحاظ سے فنی تخلیقات تعمیر در تعمیر ہیں لہٰذا یہ حقیقت کا محض مجازی روپ ہی نہیں بلکہ اس کا ''سروپ'' ہیں۔

علاوہ ازیں فریب کی کم از کم دو قسمیں ہوتی ہیں: ایک تعبیری (متعلق بہ وہم و خیال)، دوسری بدنی (متعلق بہ حواس خمسہ)۔ اگر رسی کو سانپ سمجھ لیا جائے تو یہ پہلے قسم کے فریب (تعبیری) کی مثال ہوگی؛ جب کسی لکڑی کا ایک حصہ پانی میں ڈوبا ہونے کی وجہ سے خمیدہ نظر آئے تو یہ دوسرے قسم کے فریب کی مثال ہے۔

پہلی مثال پر غور کیجیے ، رسی تو صریحاً رسی ہی ہے لیکن ذہن اسے
سانپ سے تعبیر کرتا ہے ؛ موضوعی عناصر کی شمولیت سے حسن اسی طرح
ظہور میں آتا ہے جیسے اس فریب کا ظہور ہوا ، تاہم ان دونوں میں
زمین آسمان کا فرق ہے ۔ تعبیری فریب محض عارضی ہوتا ہے ، اس
کی تکذیب اسی لمحے دوسروں کے تجربے بلکہ ایک لمحے بعد خود
اپنے ہی تجربے سے ہو جاتی ہے ۔ برخلاف اس کے حسن مستقل ہے جیسے
پانی میں لکڑی کے خمیدہ نظر آنے کا تجربہ مستقل ہے تو پھر کیا یہ
اسی کی طرح ایک بدنی فریب ہے ؟ نہیں یہ بھی غلط ہے کیوں کہ بدنی
فریب کی صورت میں ایک حس دوسرے حس کی تکذیب کرتی ہے (مثلاً لمس
بصارت کی جیسے مذکورہ بالا مثال میں) یا عقل سے وہ فریب کھل جاتا ہے
جب کہ حسن کے تجربے میں اس قسم کی تکذیب کی گنجائش نہیں ۔
مزید برآں اشیائے جمیل دونوں قسم کے فریب سے بایں اعتبار بھی مختلف
ہیں کہ ان کی تعمیر میں عضویاتی احساسات ، جذبات کاذبہ ، ہیجانات
اور پوری کی پوری شخصیت اپنے حرکی توازن کے ساتھ شامل
ہوتی ہے اور اس لیے یہ ایک زیادہ پیچیدہ قسم کا مرکب ہیں ۔

حسن کی یہ مستقل نوعیت اس کی معروضیت (اپنے عام معنی میں)
اور آفاقیت کی طرف اشارہ کرتی ہے ؛ اس کی معروضیت یا خارجیت ایک
طرف ہماری حسیات اور دوسری طرف ہیجانات کے ثبات و دوام پر
مبنی ہے اور اس کی آفاقیت اس حقیقت پر منحصر ہے کہ ایک ہی طرح کی
حسیات اور یکساں بنیادی ہیجانات ہم سب میں آفاق طور پر مشترک
ہیں لہٰذا حسن اور فن کی معروضیت و آفاقیت انا اور غیر انا کے بنیادی
پہلوؤں پر مبنی ہے ۔ ہمارے ادراک حسن میں جو فرق ملتا ہے ، وہ اس
وجہ سے ہے کہ ہمارے حسی ادراک سے متعلق اعضاء میں ، ہمارے
مختلف ہیجانات کی اضافی قوت میں اور مختلف افراد کی تعلیم و تربیت اور
سماجی ماحول میں فرق ہوتا ہے اور یہ سب امور نسبتاً ثانوی حیثیت
رکھتے ہیں کیوں کہ ان میں ترمیم و اصلاح کا امکان رہتا ہے ۔

پس اشیائے جمیل اور فن پارے معروضات مادی کے مقابلے میں
بدتر نہیں ہیں ، اشیائے مادی کی طرح یہ بھی مجازی مظاہر ہیں لیکن یہ
حقیقت کے زیادہ بہتر مظاہر ہیں ۔ اگر اشیاء بنفسہٖ ابتدائی معروضات ہیں
اور مادی معروضات مجازی روپ یا مظاہر ہیں تب یہ تیسری منزل کی
(Tertiary) اشیاء نیٹشے کے الفاظ میں ''مظاہر کے مظاہر ہیں''اور جمالیاتی
دنیا بقول گوئٹے ''فطرت ثانی ہے'' یا ہمبولٹ (Humboldt) کے لفظوں
میں ''نوتشکیل یافتہ فطرت'' ہے ؛ ان مفکروں سے پہلے بھی بیکن نے فن
کی تعریف یہ کی تھی کہ فن فطرت اور انسان کا امتزاج ہے ۔

اگر کانٹ کا یہ نظریہ درست ہے کہ حقیقت کا اظہار فطرت
میں انا اور غیر انا کے باہمی امتزاج کے ذریعے ہوتا ہے تب تو یہ
باور کر لینا مشکل ہوگا کہ دوسرے درجے میں ان دونوں کا امتزاج جس
سے حسن اور فن وجود میں آتے ہیں ، پہلے درجے میں ان کے امتزاج
(یعنی فطرت) کے مقابلے میں حقیقت کا کم تر مظہر ہے ۔ اگر حقیقت
بنیادی طور پر واحد ہے تو معروضی شے کے اس اتحاد میں ایک اعلیٰ تر
وحدت جلوہ گر ہوتی ہے اور کیٹس کا یہ مقولہ صداقت پر مبنی ہے کہ
''حسن حقیقت ہے اور حقیقت حسن !''

علاوہ ازیں انفرادی اور اجتماعی دونوں صورتوں میں علم کی راہ
تین مرحلوں پر مشتمل ہوتی ہے جن کی تفریق بہ صورت ذیل
کی جا سکتی ہے :

(۱) تحت الذہنی ادراک (۲) ذہنی یا تعقلی ادراک (۳)
فوق الذہنی ادراک ؛ اول اور آخر کا تعلق فن کار کی دنیا سے ہے اور دوم
کا فلسفی اور سائنس دان کی دنیا سے ۔ پہلی بات یہ ہے کہ بچوں کی طرح
وحشی انسان کے معاملے میں بھی موضوع و معروض کا امتیاز مطلقاً
مفقود ہوتا ہے ؛ ''جو کچھ خارج میں واقع ہوتا ہے ، اس کے باطن میں
بھی وہی کیفیت منعکس ہوتی ہے اور جو کچھ باطن میں گذرتا ہے
وہی خارج میں رونما ہوتا ہے''۔[۲۹] قدرتی اشیاء مثلاً سورج ، چاند ،

ستارے، طوفان، بارش، بادل کی گرج اور بجلی کی چمک، یہ سب چیزیں ان توہمات میں مدغم ہو جاتی ہیں جو ان کے اثر سے پیدا ہوتے ہیں اور وحشی انسان حقیقت کی جو تعبیر کرتے ہیں، وہ ان کے فن میں، نغموں میں، رقص میں اور ان کی دیومالا میں ظہور پزیر ہوتی ہے۔ بعد ازاں تعقل کی منزل آتی ہے، فلسفے اور سائنس کا دور شروع ہوتا ہے اور اس کے برابر پھیلتے ہوئے دائرے میں تجربے کی ایک پوری دنیا سماتی چلی جاتی ہے۔ حقیقت کی تلاش میں ایک ایسا مقام آ جاتا ہے جس کے آگے ذہن کی رسائی نہیں ہوتی، صرف فن کار ہی اس عالم ماوراء کی سیر کر سکتا ہے؛ وہ فضائیں جن میں افلاطون کا تخیل پرواز کرتا تھا، فلسفے کی بجائے شاعری کی دنیا سے وابستہ تھیں۔ بریڈلے اپنی تصنیف اصول منطق (Principles of Logic) میں فکری عمل کا جائزہ لیتا ہے لیکن اس سوال کا جواب دیتے ہوئے کہ آیا حقیقت کبھی خالص عقلی ہو سکتی ہے، وہ اپنی بحث کو یوں ختم کرتا ہے: ''یہ خیال کہ وجود اور فہم و ادراک مترادف ہیں، خشک مادیت کی طرح بے جان معلوم ہوتا ہے۔ اگر ہم یہ محسوس کریں کہ یہ دنیا کسی عظیم تر ہستی کے جلال و جمال کی جلوہ گاہ ہے تو اپنے مجازی نمود کے باوجود دنیا زیادہ پرعظمت نظر آنے لگے۔۔۔ ممکن ہے ہمارے عقلی اصول درست ہوں لیکن وہ حقیقت تو ہرگز نہیں! ان سے اس 'کل' کی تشکیل کہاں ہو سکتی ہے جو ہمارے جذبۂ عقیدت و عبودیت کا سزاوار ہے، بالکل اسی طرح جیسے انسانی وجود کے تاروپود کا تجزیہ اس جیتے جاگتے پیکر جمیل کی تشکیل سے عاری ہوگا جو ہمارے دلوں کو لبھاتا ہے''۔[۳۰] اسی خیال کو نیٹشے نے مندرجہ ذیل عبارت میں بڑی خوبی سے ادا کیا ہے:

'' سائنس اپنی قوت کے زعم میں آ کر بے دھڑک ان حدود تک بڑھتی چلی جاتی ہے جہاں پہنچ کر اس کی منطقی و استدلالی خوش فہمی کا بھانڈا پھوٹ جاتا ہے کیوں کہ سائنس کے دائرے کے قطر میں بے شمار نقطے ہیں اور اگرچہ اب تک اس بات کا

پتا نہیں چلا کہ یہ دائرہ پوری طرح کیسے ناپا جا سکے گا، تاہم ایک سلیم الطبع اور صاحب توفیق انسان لازماً اس قطر کے انتہائی نقاط پر پہنچ کر ٹھٹک جاتا ہے اور مایوسی کے عالم میں منطق کی ناکامی، بے بسی و نارسائی کا منظر دیکھتا ہے؛ تب جا کر ادراک کی ایک نئی صورت منکشف ہوتی ہے''۔[۳۱]

فوق الذہنی وجدان ترقی کے آخری مراحل میں نمو پاتا ہے اور اس سے نہ صرف انسانی ذہن مطمئن ہو جاتا ہے بلکہ اس کی روح بھی تسکین پاتی ہے۔ پس کیا اسی بناء پر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وجدان ذہن کے مقابلے میں اعلیٰ تر امتزاج پیدا کرتا ہے؟ اگر صرف ذہن کی بجائے پورا نفس انسانی فیصلہ کرے تو کیا ایسا نہیں ہو سکتا کہ فوق الذہنی وجدان کی صورت میں اس کا علم اس علم سے بہتر ہو جسے عقل تخیلی قدرت کی موشگافی کر کے خشک اور بے جان معلومات کے ڈھیروں کی صورت میں ہمارے لیے فراہم کرتی ہے۔

مجھے ارسطو سے اس بات میں اتفاق ہے کہ معروض کی صفات صوری حسن کے مشاہدہ و ادراک کے لیے لازمی ہیں اور میں ہیگل سے اس امر میں متفق ہوں کہ جمال معروض اور موضوع کے باہمی ربط سے پیدا ہوتا ہے اور اس میں نصب العین کی تشکیل ہوتی ہے۔ کروچے (Croce) کے خیال سے مجھے اس حد تک اتفاق ہے کہ حسن کے لیے اظہار ضروری ہے۔ رچرڈز اور کیمبرج کے ادارۂ فکر سے وابستہ مفکروں کا یہ قول درست ہے کہ صرف وہ معروضات جو ہیجانات کے توازن کا سبب بنتے ہیں، حسین کہے جا سکتے ہیں۔ میں سنتیانا (Santayana) سے متفق ہوں کہ حسین شے ہمیشہ خوش گوار ہوتی ہے، فرائڈ کا یہ خیال بھی بجا ہے کہ حسن کے مشاہدے اور تخلیق میں دوسری جبلتوں کے ساتھ ساتھ جبلت جنس کا ایک اہم حصہ ہے لیکن میرے خیال میں ان میں سے ہر ایک شخص اس مسئلے کے مختلف پہلوؤں میں سے صرف ایک پر زور دیتا ہے حالاں کہ فن کا ایک جامع نظریہ وہی ہوگا جو

rekhta

ان تمام پہلوؤں پر حاوی ہو ۔ جمالیاتی فکر میں سہولت پسندی ہمیشہ
باعث مضرت رہی ہے اور اس لیے اب اس کو ختم کر دینا چاہیے
خواہ انتخابیت کا الزام عائد ہونے کا خطرہ ہی کیوں نہ ہو۔
بقول لسٹوویل (Listowel) ، ''اگر کئی اصولوں اور نظریوں کو
تسلیم کر لینا ہی انتخابیت ہے تو وہ لوگ جو جمالیات کے دائرے میں
حقیقت کے سوا کسی بات کی پروا نہیں کرتے ، انہیں انتخابی
ہونے کا بیانگ دہل اعلان کر دیں''۔[۳۲]

(۵)

اب تک میں نے مابعد الطبیعیات کے دائرے میں قدم رکھنے سے
قصداً گریز کیا ہے لیکن میں محسوس کرتا ہوں خواہ اشارتاً ہی
سہی کہ اپنے مابعدالطبیعیاتی موقف کی نشان دہی کیے بغیر اس مختصر
مقالے کو ختم کرنا مناسب نہ ہوگا۔

میرے نزدیک علم انسانی ایک خیر ہے اور حسن ضمنی طور پر
وقوع میں آتا ہے اور فطرت انسانی کا ایک خاصہ ہے ، انسان محدود ہے
پس یہ بھی ناقص و محدود ہیں۔ مستقل بالذات علم، کامل خیر ، یا کامل
حسن تو ہماری دسترس سے باہر ہے ؛ جو کچھ ہمیں حاصل ہے، وہ بس اضافی
طور پر غیر متناقض علم ، اضافی خیر یا اضافی حیثیت سے پائدار حسن ہے ۔

لیکن ہم اپنی تمام پابندیوں اور کوتاہیوں کے باوجود ایک
لامحدود ، قائم بالذات ، مستقل بالذات ، کامل اور جامع حقیقت کا مبہم سا
تصور بھی رکھتے ہیں جو ایک فرد ہے لیکن تمام افراد پر حاوی ،
ایک کل ہے مگر تمام کلیات پر مشتمل ہے، ایک قدر ہے لیکن تمام اقدار
کاملہ پر محیط ہے۔جو مطلق اور بذاتہٖ کامل علم ، کامل خیر اور
کامل حسن ہے ۔ اس تصور کے آگے ہمارے فکر اور تخیل کی رسائی نہیں ،
یہ ہمارے ارادے کا بلند ترین نصب العین ہے اور اسی کے شہود میں
ہمارے احساسات پوری طرح تسکین پاتے ہیں ۔

بے شک ہم اس کے برخلاف ایسے وجود کا تصور بھی
رکھتے ہیں جو جہالت ہی جہالت ، شر ہی شر اور تناقض اور بد صورتی کا
پیکر ہے لیکن یہ خیال کہ واقعی ایک ایسی ہستی موجود ہے، ہمارے
ذہن کے لیے تکلیف دہ اور نفرت انگیز ہے ۔

ہمارے پورے وجود معنوی کی شہادت ــ یعنی ہماری عقل کا معیار
جو صراحت اور عدم تنقیض سے عبارت ہے، ہمارے جذبات کا معیار جسے
تسکین یا ''رس'' سے تعبیر کرتے ہیں اور ہمارے ارادے کا معیار
یعنی ہماری بلند ترین آمیدیں ــ یہ سب کے سب علم و عرفان کی
منزل تک تو نہیں پہنچا سکتے (کیوں کہ محدود کو لامحدود کا علم
حاصل نہیں ہو سکتا) لیکن اس ایمان پر ضرور لے جاتے ہیں کہ ایک ایسی
لامحدود ذات ضرور موجود ہے جو کامل علم، کامل حسن اور کامل خیر
ہے ۔ اسی ایمان کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ انسانی موضوع اس حقیقت مطلق
کا ایک جزو ہے، یہ اس کا مد مقابل نہیں بلکہ اسی میں شامل ہے اور اس
طرح اس بلند تر دائرے میں موضوع و معروض ، محدود انا و غیر انا کا
فرق باقی نہیں رہ جاتا ؛ اس ہمہ گیر وحدت کے دائرے سے باہر کوئی
شے باقی ہی نہیں رہ جاتی جسے اس کا شاہد یا موضوع کہا جا سکے،
بقول غالب :

ع اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے

لہٰذا جب کہ وہ حسن جو انسان کے مشاہدے میں آتا ہے یعنی
مجازی حسن، معروضی بھی ہے اور موضوعی بھی ؛ حسن مطلق جو ہمارے
مشاہدے سے بالاتر ہے لیکن جس کے وجود پر ہمیں ایمان
رکھنا چاہیے، نہ معروضی ہے نہ موضوعی ، یہ ایک ایسی جامع وحدت
ہے جو تمام معروضات و موضوعات اور جملہ اقدار پر حاوی ہے ۔

عشق ، آرزو ، احساس ، تخیل اور عقل ان سب کے اتحاد عمل سے
ہمارے اندر یہ بصیرت اور یہ یقین پیدا ہوتا ہے کہ حقیقت مطلق جس
میں عارف ، عرفان اور معروف سب مل کر ایک ہو جاتے ہیں ،

ایک حرکی کل ہے اور وہ ہمارے اندر (جو اس کل کے اجزاء ہیں) نو بہ نو، ہمہ وقت متغیر، ہر آن نمو پزیر مظاہر کا ایک سلسلہ یعنی اس عالم مادی کی تخلیق و تکوین میں لگا ہوا ہے، بقول اقبال:

یہ کائنات ابھی نا تمام ہے شاید!
کہ آ رہی ہے دما دم صدائے کن فیکون!!

اور کبھی کبھی وہ ہمارے اندر ایسے جذبات برانگیختہ کرتا ہے جو ایک خاص قسم کے ماحول سے ممزوج ہو کر شہود، شاھد اور مشہود سب پر محیط ہو جاتے ہیں۔ "ست"، "چت" اور "آنند" کا یہ اتحاد ثلاثہ مشاہدہ و تخلیق فن کے وجدانی لمحات میں عموماً رونما ہوتا ہے، یہی وہ مقدس لمحات ہوتے ہیں جب جزو میں کل سے یگانگت کا احساس پیدا ہوتا ہے، دوئی کا پردہ اٹھ جاتا ہے اور ہم غالب کی زبان میں پکار اٹھتے ہیں:

دل ہر قطرہ ہے ساز اناالبحر
ہم اس کے ہیں، ہمارا پوچھنا کیا!

NOTES

۱- شیلے، "تائید شاعری" (Shelley, *A Defence of Poetry*)

۲- وائی کونٹ سیموئل، "سائنس دان اور فلسفی"، دی ہبرٹ جرنل، اپریل ۱۹۳۹ء (Viscount Samuel, *The Scientist and the Philosopher*, in *The Hibbert Joural*, April, 1939) صفحہ ۳۶۰-

۳- کروچے، "جمالیات" (Croce '*Aesthetic*)-

۴- دیگر مصنفین بیکن، والکرٹ، بوزین کیٹ اور لسٹوویل کا بھی یہی نقطۂ نظر ہے۔

۵- ارل آف لسٹوویل، "جدید جمالیات کی تنقیدی تاریخ" ۱۹۳۳ء ' (Earl of Listowel, *A Critical History of Modern Aesthetic*, 1933) صفحہ ۲۰۲-

۶- جارجیس، "ہیلینا" (Georgias, *Helena*)، صفحہ ۱۰، بحوالہ ای۔ ای سائیکس، "شاعری کا یونانی نظریہ" (E.E. Sikes in *The Greek View of Poetry*) صفحہ ۳۰-

۷- ڈی۔ ڈبلیو پرال، "جمالیاتی حکم" (D.W. Prall, *Aesthetic Judgement*) صفحہ ۲۸-

۸- شوپنہار، "عالم بحیثیت ارادہ و خیال"، ترجمہ ہالڈین و کیمپ، طبع ہفتم، جلد اول (Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, vol. I, 7th ed. of Haldane and Kemp's tr.) صفحہ ۳۲۳-

۹- سیموئل الیگزینڈر، "خلاء، زمان اور خدا" (Samuel Alexander, *Space, Time and Deity*)

۱۰- بریڈلے، "شاعری پر خطبات آکسفورڈ" (A.C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*)، حاشیہ ب، صفحہ ۲۹-

۱۱- کے۔ کوفکا، "گشتالٹ نفسیات کے اصول" ۱۹۳۶ء (K. Koffka, *Principels of Gestalt Psychology*, 1936)، صفحہ ۳۴۸-

۱۲- مقابلہ کیجیے، بی بیرنسن، "نشأة الثانیہ کے اطالوی مصور" (B. Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*)، صفحہ ۱۹۴-

۱۳- ایڈورڈ ایل۔ تھورنڈائک، "مبادیات نفسیات" (E. L. Thorndike, *The Elements of Psychology*)، صفحہ ۸۰-

۱۴- کے۔ آر سری نوائن آئینگر، "فن میں جذبات کا حصہ"، فن اور جمالیات کا دوسرا بین الاقوامی اجتماع، پیرس، ۱۹۳۷، (K. R. Sreenivasa Iyengar, *The Role of Emotions in Art*, Deuxieme Congress International D'esthetique et de Science De L'art Paris, 1937) اقتباس، صفحہ ۲-

۱۵- شوپنہار، "عالم بحیثیت ارادہ و خیال"، جلد سوم، طبع ہفتم، (Schopenhauer, *The World as Will and Idea*) ۲۵۳ حاشیہ-

۱۶- "جمہوریہ" (*Republic*)، صفحہ ۳۴۶-

۱۷- آئی۔ اے۔ رچرڈز، "اصول انتقاد ادبیات" (I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*)، صفحہ ۲۴۵-

۱۸- ریاست (*Politics*)، صفحہ ۱۲۵۴ الف-

۱۹- گلبرٹ اور کوہن، "تاریخ جمالیات"، ۱۹۴۵ء (Gilbert and Kuhn, *A History of Aesthetics*, 1945)، صفحہ ۲۰۸-

۲۰- ایضاً-

۲۱- شوپنہار، "عالم بحیثیت ارادہ و خیال" (Schopenhauer, *The World as Will and Idea*)، صفحہ ۲۵۱-

۲۲- محض لاشعوری مشاغل کے ذریعے فن اور دھیان کی وضاحت کرتے ہوئے بودوآں (Baudouin) نے لاشعور کے ساتھ شعور کے اس تعاون کو نظر انداز کر دیا ہے، ملاحظہ ہو "فن کی تحلیل نفسی" (*Psycho-analyse de l'Art*)، صفحہ ۲۰۰-

۲۳- ملاحظہ ہو، جی۔ سیل، "فن میں عبقریت پر مضامین" (G. Seailles, *Essai Sur le Genie dans l'Art*)، صفحات ۱-۲۲۶-

۲۴- تصانیف (Werke) ، جلد ہفتم ، صفحہ ۳۰۴ -

۲۵- ہر وہ ہستی جو فن کی دیویوں کے جنون کے بغیر شاعری کے دروازے پر دستک دیتی ہے ــ ــ ــ وہ نامراد لوٹتی ہے -

۲۶- اعلیٰ ذہانت اور جنون میں ایک قریبی رشتہ ہے اور ان دونوں کے حدود کو باریک پردے جدا کرتے ہیں -

۲۷- ہیگل ، "جمالیات" (Hegel, *Aesthetic*) تعارف ، باب سوم ، ج

۲۸- ایضاً ، باب دوم ، ج

۲۹- سی - جی - یُنگ "تحلیلی نفسیات پر اضافات" (C.G. Jung, *Contributions to Analytic Psychology*) ، صفحہ ۱۱۳ -

۳۰- "اصول منطق" (*The Principles of Logic*) ، جلد دوم ، صفحہ ۵۹۱ -

۳۱- نیٹشے ، "تخلیق المیہ" (Nietzsche, *The Birth of Tragedy*) ، صفحات ۱۱۸—۱۱۹ -

۳۲- ارل آف لسٹوویل "جدید جمالیات کی تنقیدی تاریخ" ، ۱۹۳۳ء (Earl of Listowel, *A Critical History of Modern Aesthetics*, 1933) ، صفحات ۱۶۹—۱۷۰ -

ضمیمہ

(۱)

ادب اور تخیّل

جب ہم کوئی اس قسم کا جملہ استعمال کرتے ہیں جیسے ' انگلستان کا ادب ' یا ' ادب اور تہذیب کا تعلق ' یا ' ادب کا ارتقاء ' تو ہم لفظ ادب کو اس کے وسیع معنی میں استعمال کرتے ہیں اور اس سے مراد ہوتی ہے وہ تمام علوم و فنون اور وہ تمام تصنیفات و تالیفات جو ایک تہذیب میں محفوظ رہ گئی ہوں لیکن جب لفظ ادب اپنے محدود معنی میں استعمال ہوتا ہے تو اس سے مراد ہوتی ہے وہ تمام تصنیفات اور تالیفات جو فلسفے اور علوم سے مختلف ہوتی ہیں - اگر ادب کے وسیع مفہوم میں سے فلسفہ اور علوم نکال دیے جائیں تو جو کچھ باقی رہتا ہے ، وہ اس کے محدود معنی ہیں - میں اس مضمون میں ادب کو انہیں محدود معنی میں استعمال کروں گا لیکن دونوں معنوں میں ادب کا تعلق زبان سے ہے اور زبان کیا ہے ، صرف الفاظ کا ایک منظم مجموعہ اور الفاظ ہیں بامعنی آوازیں یعنی وہ آوازیں جو اشارات اور نشانات ہیں ان معانی کے جو ان کے سننے سے بالعموم اہل زبان کے ذہن میں اترتے ہیں -

الفاظ کے معانی تین قسم کے ہوتے ہیں : اول مجردہ ، دوم مقصودہ ، سوم جاذبہ -

مجردہ معنی تو اکثر وہ ہوتے ہیں جو لغات میں ملتے ہیں ، الفاظ نکرہ میں سے ہر ایک اس معنی کا حامل ہے - اسم نکرہ کسی

نوع کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے مثلاً لفظ انسان کے مجردہ معنی ہیں
نوع انسان کے تمام افراد، گھوڑے سے مراد ہے گھوڑے کی قسم کے
تمام حیوان، ابابیل سے مراد ہے ابابیل کی نوع کے تمام پرندے۔

بعض الفاظ مجردہ صفات کی طرف توجہ کو مبذول کرتے ہیں
مثلاً سرخ، وفا، انصاف، قہر وغیرہ۔ ان ہر دو اقسام کے معانی کو
افکار یا اعیان یا عین معانی کہا جاتا ہے، یہ معانی عقلی ہیں ان کا تعلق
تعقل سے ہے اس لیے صرف انسان ہی انہیں سمجھ سکتے ہیں؛ جس قدر
عقل تیز ہوتی ہے، اسی قدر فن کار ان کی گہرائیوں تک پہنچتا ہے۔

دوسرے معانی یعنی مقصودہ معانی وہ تصورات یا نقوش ہیں جو
الفاظ کے ذریعے حیوانی یا انسانی ذہن میں آترتے ہیں، یہ نقوش بعض
اوقات صاف اور عیاں ہوتے ہیں اور بعض اوقات دھندلے اور پریشان۔
بعض مصوروں اور شاعروں میں یہ ایسے صاف اور صحیح ہوتے ہیں
کہ گویا وہ اصل چیز ہی دیکھ رہے ہیں؛ بعض حالات میں خاص طور
پر نیم خوابی یا مراقبے یا محویت کے عالم میں، وہ اصل چیز ہی
معلوم ہوتے ہیں۔ گو جونہیں ہم نفسی معائنہ کرتے ہیں ہمیں
معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ محض تصورات ہیں، ہم کسی غلط فہمی میں
مبتلا نہیں ہوتے؛ برخلاف اس کے خواب میں تو انہیں اصل چیزیں ہی
سمجھ لیا جاتا ہے، دوران خواب میں تصورات ہمیشہ اصل حقیقت
معلوم ہوتے ہیں۔

تصوراتی معنی ہر قسم کے احساسات کے مماثل ہوتے ہیں،
یہ زیادہ تر بصری یعنی دیکھی ہوئی چیزوں کے نقوش ہوتے ہیں
لیکن سمعی بھی ہو سکتے ہیں اور مشاہدی بھی؛ لمسی، حرارتی اور
جنبشی بھی اور بعض ان میں سے دو چار یا زیادہ کا مجموعہ ہوتے ہیں۔
جب ایک شخص اپنی محبوبہ کے تصور میں محو ہوتا ہے تو اس کا
بصری تصور ایسا صحیح ہوتا ہے کہ گویا وہ جمال یار ہی سے آنکھیں
ٹھنڈی کر رہا ہے گو ساتھ ہی ساتھ دھندلے اور ہلکے تصورات

اس محبوبہ کی آواز کے، اس کے لباس کی مہک کے، اس کے لب لعلیں
کی مکید کے، اس کے خرام ناز کے، حتیٰ کہ اس حرارت کے جسے وہ
اس کی موجودگی میں محسوس کرتا ہے، اس کے تصور بصری کے ساتھ
مخلوط و مربوط ہو جاتے ہیں۔ بعض تصانیف میں ایسے تصوراتی
ربط و ارتباط کی کثرت ہوتی ہے بعض میں کمی؛ بعض میں تجریدی
افکار یعنی پہلی قسم کے معانی کا اتنا غلبہ ہوتا ہے کہ تصوراتی معانی
خیال ہی میں نہیں آتے۔ جب کوئی اس قسم کے الفاظ بولتا ہے جیسے
توکل، تکمیل، صبر، شائبہ یا تناقض تو نفس میں کوئی نقش
پیدا نہیں ہوتا، ذہن میں کوئی تمثیل یا تصویر نہیں آترتی، ایسا معلوم
ہوتا ہے گویا مجردہ معانی متصورہ معانی کے دشمن ہیں۔ اس کے برخلاف
اگر ایک شخص ایسے الفاظ بولے جیسے تلوار، کلی، ساڑھی، سرو قامت،
پری رو تو ان میں سے ہر لفظ خیال میں کوئی نہ کوئی تصور
پیدا کرتا ہے۔ وہ الفاظ جو محسوسات کے نام ہیں مثلاً سرخ رنگ،
بلند آواز، خوشبو وغیرہ، ان میں سے پہلی اور دوسری دونوں اقسام
کے معانی ایسے مخلوط ہوتے ہیں کہ انہیں علٰحدہ علٰحدہ کرنا دشوار
ہو جاتا ہے۔ متصورہ معانی ہی تصورات تخیلی ہیں یعنی ان کا تعلق
تخیل سے ہے؛ جس قدر تخیل کی پرواز زیادہ ہوگی، اسی قدر ذہنی فضا میں
تصورات کی فراوانی ہوگی۔ ایک طرف تخیل کو تحریک ذہنی سے گہرا
تعلق ہے، باتوں باتوں میں ذرا سا اشارہ بھی عمل تخیل کے لیے تازیانے
کا کام دیتا ہے؛ دوسری طرف تخیل کے پیچھے تحت الشعوری اعمال بھی
کارفرما ہوتے ہیں اور وہ ان سے ایک بڑی حد تک متاثر ہوتا ہے۔
تخیل میں میکانکی ارتباط کا بھی بڑا حصہ ہوتا ہے، خاص کر ایسے
تخیل میں جس میں تصورات بلا ارادہ مربوط ہوتے چلے جاتے ہیں۔
یہ کام ماہر نفسیات کا ہوتا ہے کہ وہ یہ معلوم کرے کہ تصورات کا
ارتباط کہاں تک میکانکی ارتباط کی وجہ سے ہے اور کہاں تک
تحت الشعوری اعمال کے باعث۔

تیسری قسم کے معانی یعنی جاذبہ معانی، جذباتی، طابی اور اثراتی ہیں: ان کے سننے سے دل میں ایک جذبہ، ولولہ، احساس یا اثر پیدا ہوتا ہے۔ امان، بیٹا، پیتم، پاکستان، اشتراکیت، مغربیت ایسے الفاظ ہیں کہ ان میں سے ہر ایک کچھ جاذبہ معنی رکھتا ہے؛ جاذبہ معنی کا تعلق جذبات اور تأثرات سے ہے، جس قدر طبیعت جذباتی ہوگی اسی قدر ذہن میں ان معانی کا ماحول پیدا ہوگا۔

ان تین قسم کے معانی میں سے پہلی قسم کے معانی یعنی مجردہ معانی نسلاً بعد نسلاً ویسے ہی چلے آتے ہیں، ان میں تبدیلی ہوتی تو ہے مگر نسبتاً کم لیکن متصورہ معانی نہ صرف مختلف زمانوں کے لیے یا انسانوں کے لیے مختلف ہوتے ہیں بلکہ ایک ہی شخص کے لیے مختلف اوقات میں مختلف ہوتے ہیں؛ جوں جوں زندگی کے تجربات بدلتے ہیں، یہ معانی بھی بدلتے ہیں، ایک ہرجائی کا اپنی محبوبہ کا تصور اس کے زندگی کے مختلف ادوار میں مختلف ہوگا۔ یہی حالت جاذبہ معانی کی ہے؛ ان معانی کا جو ماحول ایک مسلمان کے ذہن میں ساربان، ناقۂ لیلیٰ، حجاز، میر حجاز جیسے الفاظ کو گھیر لیتا ہے، اس سے ایک مغربی یا مغرب زدہ پاکستانی کا ذہن محروم ہے؛ نفسیاتی تأثرات کا جو ہالہ شب ہجراں، محو انتظار، لب بام جیسے الفاظ کے گرد عنفوان شباب میں بنتا ہے، وہ پیری میں کہاں؛ جو جاذبہ معانی جام و سبو ایک حقیقی یا معنوی شرابی کے لیے رکھتے ہیں، وہ ایک زاہد خشک کے لیے کہاں؛ حقیقت یہ ہے کہ ایک ہی لفظ موقع اور محل کے لحاظ سے مختلف اوقات میں مختلف لوگوں کے دلوں میں مختلف جذبات ابھارتا ہے۔

اگر لفظوں کے تجریدی معنی نہ ہوں یعنی اگر افکار نہ ہوں تو وہ بالکل بے معنی ہو جاتے ہیں، ان کے بغیر تفکر اور استدلال ناممکن ہے۔ عقل وہ صلاحیت ہے جو تجدیدی عمل سے اشیاء کو تحلیل کرکے افکار پیدا کرتی ہے اور تخیل وہ صلاحیت ہے جو ایک تعمیری عمل سے تصورات پیدا کرتی ہے۔ نہ محض افکار سے ادب کی تعمیر ہوتی ہے

نہ محض تصورات سے۔ ادبی خوبیوں سے وہ تحریر محروم ہوتی ہے جو محض افکار اور فلسفیانہ دلائل سے مملو ہو، مگر تصورات سے خالی؛ ریاضی جو محض افکار کا علم ہے، ادبی نکتۂ نظر سے کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ اسی طرح وہ تحریر ادبی خوبیوں سے محروم ہوتی ہے جو محض تصورات سے بھرپور ہو اور افکار سے خالی؛ اگر کوئی ڈرامہ یا افسانہ یا نظم محض تصورات کا مجموعہ ہو تو وہ صحیح ادب سے گرا ہوا ہوگا۔ دونوں طرح کی تحریریں جاذبہ معانی یعنی ان اظہاری ارتعاشات سے معرا ہوتی ہیں جو افکار اور تصورات کا ایک متحرک روحانی ماحول بن جاتے ہیں۔ صحیح ادب میں افکار اور تصورات میں ایک توازن ہوتا ہے، وہ ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح سموئے جاتے ہیں کہ افکار کی بدولت تصورات میں عظمت، رفعت اور وسعت پیدا ہوتی ہے اور تصورات کی بدولت افکار کو پیکر صوری حاصل ہوتا ہے۔ باوجود ان سب باتوں کے یہ کہنا صحیح ہوگا کہ ادب کا جو تعلق افکار اور تصورات سے ہے، وہ ان کی اپنی خاطر نہیں بلکہ اس وجہ سے ہے کہ یہ استعارات کی تعمیر کے لیے مواد کا کام دیتے ہیں۔ ایک ادیب "قدرت" یا "دست" کو سائنس دان پر چھوڑ دیتا ہے کہ ان کے معانی سے پچیسی کھیلے، وہ خود تو انھیں "دست قدرت" کے تصور کی تعمیر میں بطور گارے چونے کے استعمال کرتا ہے لیکن بحیثیت ادیب کے اسے جن چیزوں سے دل چسپی ہے وہ استعارات ہیں۔

استعارے سے مراد ہے ایک لفظ کا کسی ایسی چیز کے لیے استعمال کرنا جس کے لیے اسے اپنے اصلی معنی کی وجہ سے استعمال نہیں کیا جاتا، استعارہ کا کام یہ ہے کہ وہ مماثلت کے ذریعے سے اشیاء کی بعض خصوصیات کی طرف خاص طور پر توجہ کو مبذول کرتا ہے۔ انسان نباتات کی دنیا سے الگ ہے لیکن جب کسی کی بلندی قامت کی طرف ذہن کو لےجانا ہو تو اسے سرو رواں بنا دیا جاتا ہے۔ ہر استعارے میں دو معنوں کو ایک دوسرے سے اس طرح مربوط کر دیا جاتا ہے کہ

جس سے دونوں میں جان پڑ جائے یعنی مماثلت کی وجہ سے ایک کو دوسرے سے قیاس کر لیا جاتا ہے ؛ قد و قامت میں سرو اور محبوب کی مماثلت کی وجہ سے سرو سے محبوب قیاس کر لیا جاتا ہے - ادیب کی تخلیق کا راز زیادہ تر اس کی قوت تخئیل میں پنہاں ہے اور اس کے سب سے بڑے مظاہر استعارات اور تشبیہات ہیں ؛ ان کی گوناگونی سے ادب میں رنگینی پیدا ہوتی ہے اور انھیں کی مدد سے ناقابل اعتبار حقائق معرض اظہار میں آ جاتے ہیں - استعارات کے ذریعے سے مجردہ اور ہمہ گیر معانی کو اور ہمہ گیر افکار کو پیکر تصور میں لا کر زیادہ عیاں کیا جاتا ہے مثلاً ''غیب'' کے مجردہ معنی کو ٹھوس جامہ پہنا دیتے ہیں ؛ اسی طرح لفظ ''عشق'' بھی معانی کے لحاظ سے ہمہ گیر ہے لیکن ''مے خانۂ عشق'' کہنے سے اس کا مفہوم پورا خیال میں آ جاتا ہے - کبھی کبھار ایسا بھی ہوتا ہے کہ استعارے کے ذریعے سے تجربات کو زیادہ عمومی اور تجریدی اور لطیف صورت دے دی جاتی ہے مثلاً جب اس طرح کے استعارے استعمال کیے جاتے ہیں جیسے غنچوں کا تبسم ، پھولوں کی ہنسی ، شبنم کے آنسو یا شمع کا رونا تو غنچوں ، پھولوں ، شبنم اور شمع کی ایسی ٹھوس اشیاء کو عمومی اوصاف سے مزّین کر دیا جاتا ہے -

استعاروں کے پھیلاؤ سے تشبیہات بنتی ہیں اور تشبیہات بڑھ کر تمثیلات (parables) ، حکایات (fables) اور آخرکار رمزیہ (allegories) بن جاتی ہیں - رمزیے میں نہایت پیچیدہ افکار ایک تصور کے ساتھ بذریعۂ رمز و کنایہ اس طرح وابستہ کردیے جاتے ہیں کہ تصور اور حقیقت میں ایک نہایت پیچیدہ مماثلت پیدا ہو جاتی ہے اور اس طرح علم سے بالا حقائق پیکر تصور میں مجسم بن کر ایک حد تک واضح ہو جاتے ہیں - استعارات ، تشبیہات، تمثیلات اور رمزیات ادب کی جان ہیں اور چوں کہ یہ سب تصورات کی مختلف شکلیں ہیں، سب کی سب تخیّل کی پیداوار ہیں - غرض ادب کا مطالعہ کرنے والے اور ناقد کے لیے الفاظ کے معانی

سمجھنے کے لیے تین باتیں ضروری ہیں : اول یہ کہ وہ اتنا صاحب فکر ہو اور اتنا علم رکھتا ہو کہ افکار کو سمجھ سکے ، دوسرے اس کا تخیل اتنا ترقی یافتہ ہو کہ وہ مصنف کے تصورات کو اپنے خیال میں دوبارہ تعمیر کر سکے اور تیسرے یہ کہ ان افکار اور تصورات سے اس کے دل میں بھی ایسے تاثرات اور جذبات کبھی نہ کبھی پیدا ہوچکے ہوں جن سے مصنف کا دل معمور تھا - اگر ان میں سے کسی میں بھی کمی ہے تو وہ مصنف کے مفہوم کو اچھی طرح نہیں سمجھ سکتا اور صحیح نقاد نہیں بن سکتا ؛ چوں کہ علم و حکمت کے برخلاف ادبیات تصورات سے بھرپور ہوتی ہیں اس لیے ان تینوں لوازمات میں سے تخیّل کی تخلیق ثانی سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے - ادبیات میں فنون کی بہ نسبت یہ بات اور بھی اہم ہے اس لیے کہ یہاں پہلے لفظی اشارات سے ادیب کے لیے ذاتی تصورات کو نئے سرے سے اپنے انا میں تعمیر کرنا ہوتا ہے اور پھراس نئی تخلیق کا ادبی جائزہ لینا ہوتا ہے ؛ برخلاف اس کے آرٹ کے نمونے بنے بنائے ہمارے سامنے آ جاتے ہیں اور ہمارا کام صرف ان نمونوں کے عیوب و محاسن دیکھنا ہوتا ہے -

ادب کے دو پہلو ہوتے ہیں : ایک موضوع یا مواد ، دوسرے شکل- افکار ، تصورات اور تاثرات جن کا ذکر میں نے اب تک کیا ہے ، ادب کا مواد ہیں ؛ یہ مواد اچھے سے اچھا ہو ، تخیّل بہتر سے بہتر ہو لیکن اگر ادیب اسے اچھی صورت نہیں دے سکتا تو ادب خام رہ جاتا ہے - شکل سے مراد ہے آواز ، وزن ، ایقاع (Cadence)، طرز انشاء (Style) وغیرہ -

تخیّل ایک تخلیقی طاقت ہے اور شکل کی تشکیل بھی ایک حد تک اسی کا کام ہے لیکن تجدیدی تخیّل کے بغیر ہر تعمیر و تشکیل ناممکن ہو جاتی ہے اس لیے ادب کی تشکیل میں دونوں قسموں کا تخیّل یعنی تجدیدی اور تخلیقی تخیّل کار فرما ہوتا ہے -

قصہ مختصر ادب کا تعلق تخیّل سے ہر لحاظ سے گہرا ہے، یہی طاقت اس کے لیے تصوراتی مواد پیدا کرتی ہے اور تاثراتی مواد کو ابھرنے کا موقع دیتی ہے اور یہی گزشتہ تجربات وزن، آواز، ایقاع اور طرز انشاء کی ذہنی تجدید کرتی اور پھر کسی نئے ادبی نمونے کی تشکیل کرتی ہے۔

(۲)

شعر اور ابہام

ابہام کے لغوی معنی ہیں گنجلک، الجھاؤ، غیر واضح ہونا، مخفی ہونا، دھندلاپن؛ اگر اس لفظ کو اس وسیع معنی میں لیا جائے تو اس کا تعلق شعر سے کئی قسم کا ہے:

(۱) اول جو چیز شعر کو مبہم بناتی ہے، وہ اس کی تعمیر کی خامی ہے اور اس کی بے ربطگی ہے۔ شعر میں جو دھندلا پن الفاظ اور معانی کی بے آہنگی سے پیدا ہوتا ہے، وہ ایک ایسا عیب ہے جس کی موجودگی میں پورا شعر بنتا ہی نہیں؛ اگر اس کے معنی پورے طور پر سمجھ میں نہیں آتے تو قصور سننے والے کے ذہن کا نہیں خود شاعر ہی کا ہے۔

(۲) ابہام کی دوسری وجہ ہے استعارہ؛ استعارہ گذشتہ تجربات کی یاد کو جو لاشعور میں پوشیدہ ہوتے ہیں، ربط و تلازم کے ذریعے سے شعور میں لاتا ہے۔ جب وہ بعض تجربات کو بیک وقت شعور میں لانے میں ناکام ہوتا ہے تو اس سے ابہام یا دھندلکا پیدا ہوتا ہے لیکن یہ ابہام عیب نہیں شعر کی جان ہے، اس کی وجہ سے شعر پر جتنا غور کریں، اسی قدر اس کے تہ در تہ معانی ذہن میں اترتے چلے آتے ہیں۔ استعارات اور اشارات کا عمل اور اس کی شدت مختلف انسانوں کے گزشتہ تجربات اور ان کی شخصیتوں کی تعمیرات پر منحصر ہوتی ہے۔ اور یہ مختلف انسانوں میں قدرے مشترک ہونے کے بجائے مختلف ہوتی ہیں انسانوں کے درمیان تجرباتی اختلافات تین قسم کے ہوتے ہیں: اول اندرونی یا نفسیاتی یعنی واردات قلب، مشاہدات حسی اور

rekhta

ادراکات عینی و فعلی؛ اس کے یہ معنی ہوئے کہ احوال، حسیات، اقدار، خیالات اور اعمال سب لوگوں کے ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔

دوم۔ تجربات کے دوسرے اختلافات جغرافیائی ہوتے ہیں: پہاڑوں کی برفانی چوٹیوں پر رہنے والوں کے تجربات اَور ہوتے ہیں؛ ریگستان کی جلتی ہوئی ریت کے تودوں پر بسنے والوں کے اَور۔

سوم۔ ان تجربات کے تیسرے اختلافات معاشی اور عمرانی ہوتے ہیں: ملوکیت، اشتراکیت، سرمایہ داری، غریبی یا امیری کی فضا میں پلنے والے اپنے مخصوص تجربات رکھتے ہیں۔

اشارات اور رمز و کنایہ کا ابہام ان تین قسم کے تجرباتی اختلافات سے پیدا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر کہیں ''سورج ڈوب رہا ہے'' تو اس جزو شعر کے معنی مختلف لوگوں کے لیے مختلف ہو جائیں گے: ظاہری معنی تو ایک ہی رہیں گے یعنی سورج غروب ہو رہا ہے یا نگاہ سے اوجھل ہو رہا ہے لیکن اشارتی معنی مختلف لوگوں کے لیے ان کے مختلف تجربات کی بنا پر مختلف ہوں گے۔ جس ماں کا بیٹا ڈوب کر مرا ہو اس کے لیے اس کا اشارتی مطلب ''ایک غم کی گھڑی ہے''، ایک سپہ سالار کے لیے ''دشمن پر حملہ کرنے کے لیے مناسب وقت''؛ ایک عاشق کے لیے جسے اس کی محبوبہ نے شام کو بلایا ہو، اس کے معنی ہوں گے ''اب چلنا چاہیے'' اور اگر اس محبوبہ نے شام کو آنے کا وعدہ کیا ہو، اس کا مطلب ہوگا ''اب مری محبوبہ آتی ہوگی''۔ ایک مزدور کے لیے اس کے معنی ہیں ''اب آرام کا وقت آ گیا''، ایک مسافر کے لیے ''اب دور نہ جانا چاہیے'' اور ایک تاجر کے لیے ''اب دوکان بند کرنا چاہیے''۔ جس شخص کی تعمیر میں یہ سب تجربات موجود ہوں، اس کے لیے ''غروب آفتاب'' میں سب معنی پنہاں ہیں؛ جوں جوں تجربات بڑھتے چلے جاتے ہیں، شعر کے کنایوں اور اشاروں کے معنی بھی بڑھتے رہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بعض اوقات خود شاعر کے دماغ میں ایک شعر کے وہ معنی نہیں ہوتے

جو ایک دوسرے ماحول میں پلنے والی نسلیں اس میں پا لیتی ہیں۔

ظاہری معنی اور اشارتی معنی میں جیسا کہ اوپر کی مثال سے عیاں ہے، ایک فرق تو یہ ہے کہ ظاہری معنی تو ایک لیکن اشارتی معنی بہت سے ہوتے ہیں؛ اشارتی معنی تجربات، تعمیر شخصیت اور وقتی کیفیات کے اختلاف کی وجہ سے مختلف ہوتے ہیں۔ جو شخص فریادیوں کے کاغذی لباس کی رسم سے ناواقف ہے اور اسے حقیقت عالم پر غور کرنے کا موقع نہیں ملا، اس کے لیے غالب کا یہ شعر:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

مبہم ہی نہیں بلکہ بالکل بے معنی ہو جائے گا۔ اگر شاعر کے تجربات اور سامعین کے تجربات میں یگانگت نہیں تو سامعین اس کے استعارات اور اشارات نہیں سمجھ سکتے اور محرم اسرار معانی نہیں ہو سکتے؛ جس شخص نے جیل خانے کی کھڑکیوں کے باہر لوہے کی سریے لگے نہ دیکھے ہوں، اس کے لیے فیض کی نظم ''دریچہ'' بالکل مبہم ہو جائے گی۔ ظاہری معنی اور اشارتی معنی میں دوسرا فرق یہ ہے کہ ظاہری معنی پہلے سمجھ میں آتے ہیں اور اشارتی معنی بعد میں اور جب تک اشارتی معنی سمجھ میں نہیں آتے، شعر مبہم رہتا ہے۔ ان معانی میں تیسرا فرق یہ ہے کہ ظاہری معنی ایک سیدھی سادی بات ہوتی ہے جو معمولی عقل کا انسان سمجھ سکتا ہے لیکن اشارتی معنی ایسے ہوتے ہیں جو صرف ایک مہذب آدمی ہی سمجھ سکتا ہے۔ چوتھا فرق یہ ہے کہ ظاہری معنی شعر کے پورے الفاظ سے سمجھ میں آتے ہیں لیکن اشارتی معنی اس کے جزئیات سے بھی ذہن میں اتر آتے ہیں۔

ظاہری معنی اور اشارتی معنی میں پانچواں فرق یہ ہے کہ اگر ظاہری معنی کا خطاب ایک شخص کی طرف ہے تو اشارتی معنی دوسرے کو مخاطب بنا سکتے ہیں مثلاً ایک ڈرامے میں ایک لڑکی

اپنی سہیلی سے جس کے لبوں پر اس کے عاشق کے بوسے کے نشان دیکھ کر اس کا شوہر پریشان ہوگیا، یوں مخاطب ہوتی ہے "تمھیں میں نے پہلے ہی نہ کہا تھا کہ جس پھول میں مکھی بیٹھی ہو، اسے مت سونگھو"۔ ظاہر میں سہیلی سے خطاب ہے لیکن اشارتاً اس کے شوہر کو یہ بتایا گیا ہے کہ تمھاری بیوی کے ہونٹوں پر داغ کسی عاشق کے بوسے کے نہیں بلکہ مکھی کے کاٹنے کے ہیں۔ ایک دوسرے لحاظ سے مکھی کے کاٹنے کے ظاہری معنی کا خطاب شوہر کی طرف ہے لیکن اشارتی معنی کہ "غیروں سے محبت کرنے میں سراسر نقصان ہے" سہیلی کے لیے مقصود ہیں۔ ظاہری معنی لیجیے تو سہیلی کو بچانے کے لیے جھوٹ بولا گیا ہے، اشارتی معنی لیجیے تو ایک سچائی کا اظہار کیا گیا ہے۔ اگر یہ لڑکی تنہا سہیلی سے بات کر رہی ہوتی تو صرف دوسرے اشارتی معنی اس کے دماغ میں موجود ہوتے اور پہلے معنی اس کے خیال سے باہر ہوتے۔ مذکورہ حالات میں پہلے اشارتی معنی اس کے ذہن میں موجود تھے، دوسرے ذہن سے باہر لیکن فقرے کے مفہوم میں دونوں شامل ہیں۔

جاپانی شاعر ھاکا ناکو کا ایک شعر ملاحظہ ہو:

اس راہ کے تمام خطوط دھندلے پڑ جاتے ہیں
جس پر برف پڑی ہو اور کوئی انسان نہ چلا ہو

ظاہری معنی تو فطرت کی ایک تصویر ہے مگر اشارتی معنی یہ ہیں کہ میری زندگی کے تمام خد و خال کسی کی سرد مہری اور بے توجہی کی وجہ سے معدوم ہو گئے ہیں اور میرے سفر زندگی کا کوئی صاف نشان باقی نہیں رہا۔

ایک اور جاپانی شاعر تسورا یوکی کا ایک بند لیجیے:

پانی میں بسیرا کیے ہوئے چاند کا عکس میری انگلیوں سے لپٹا ہوا ہے،
میرے دل میں سوال اٹھتا ہے کہ ان سایوں کی دنیا میں وہ ہے بھی یا نہیں،
وہ تھا بھی یا نہیں

ظاہری معنی تو ایک دل کش منظر فطرت کی تصویر ہے؛ شاعر پانی میں انگلیاں چلا رہا ہے جس سے چاند کا عکس ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا ہے اور شبہ ہونے لگا ہے کہ وہ عکس وہاں تھا بھی یا نہیں لیکن اشارتی معنی یہ ہیں کہ شاعر موت کے وقت اپنی گزشتہ زندگی پر نظر ڈالتا ہے اور کہتا ہے کہ زندگی ایسی بے حقیقت ہے جیسے چاند کا عکس جو پانی میں پڑ رہا ہو اور انسان اسے پکڑنے کی کوشش کرے تو وہ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر انگلیوں میں الجھنے لگے اور شبہ ہونے لگے کہ وہ عکس موجود بھی تھا یا نہیں۔

خود ہمارے ہاں کا یہ شعر اشارتی معنی کا حامل ہے:

پھول تو دو دن بہار جاں فزا دکھلا گئے
حسرت ان غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے

میں نے اب تک شعر کے ابہام کی دو وجہیں بیان کی ہیں: اول شعر کی ناکامی جو ایک عیب ہے، دوم استعارہ جو ایک خوبی ہے۔

(۳) تیسری وجہ ابہام کی یہ ہے کہ جو جذبات، تخیلات اور تجلیات شاعر پر وارد ہوتے ہیں، اگر وہ سننے والے پر وارد نہ ہو یعنی اس کے تجربات میں شامل نہ ہوں اور شعر میں اشارے یا کنایے کا استعمال نہ بھی ہو جب بھی وہ شعر اس کے لیے غیر واضح اور مبہم ہو جاتا ہے۔ شاعر اور سامعین کے تجربات زندگی میں جتنی دوری ہو، اتنا ہی ان کے لیے شعر میں ابہام بڑھتا ہے خواہ اس میں استعارات بالکل ہی استعمال نہ ہوئے ہوں۔

(۴) چوتھا سبب ابہام کا انوکھا پن ہے۔ اگرچہ شعر کی تعمیر تجربات ہی کے اجزا سے بنی ہوتی ہے لیکن وہ بحیثیت مجموعی تمام دیگر تجربات سے مختلف ہوتا ہے اور جہاں تک اس میں جدت ہوتی ہے، اسی قدر اس میں ابہام کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔

(۵) پانچویں وجہ ابہام کی یہ ہے کہ بعض اوقات شاعر دانستہ طور پر شعر کے معنی کو ایک حد تک غیر عیاں رکھنا چاہتا ہے اور

ابہام شعر کے حسن کے لیے نقاب کا کام دیتا ہے ، اس سے اس کی کشش میں اضافہ ہوتا ہے - آج کل کے نظم سادہ لکھنے والے پاکستانی شاعر اکثر اس ابہام سے کام لیتے ہیں گو بعض اوقات حد سے گزر جاتے ہیں اور کلام مبہم سے مہمل ہو جاتا ہے ، اس کے چہرے پر ایک ہلکی سی نقاب کی بجائے برقع پڑ جاتا ہے -

(۶) ابہام کا چھٹا سبب اس کی عظمت (Sublimity) ہے - رینالڈس کے نزدیک ابہام عظمت کی ایک قسم ہے ، عظمت کا احساس تخیل کو اس کی حدود سے پرے اس فضا میں لے جاتا ہے جہاں دھندلکے یا چکاچوند کے باعث بہت کم سجھائی دیتا ہے - یہ احساس ہمیں لا انتہا وسعت اور رفعت سے دو چار کرتا ہے ، فن کار اس تجربے کے اظہار کی کوشش کرتا ہے لیکن ناکام واپس آتا ہے - اس کی ناکامی اسے نشانات اور استعارات کے استعمال پر مجبور کرتی ہے لیکن یہ نشانات اور استعارات بھی اس فضا میں کچھ کھو سے جاتے ہیں -

کانٹ نے دو قسم کی عظمتوں کا ذکر کیا ہے : ایک ریاضیاتی اور دوسری قوت کے متعلق - ریاضی عظمت ایک ایسی شے کے ادراک کا خاصہ ہے جو گنی یا ناپی نہ جا سکے ، جو لاانتہا ہو ، اتھل ہو مثلاً احرام مصری ، روما میں سینٹ پیٹرس کا گرجا ، کہکشاں ، تاروں بھری رات ، بحرِ بےکراں ، لق و دق میدان ، پہاڑوں کی قطار اندر قطار چوٹیاں ، وسعت زماں و مکاں ، فلسفۂ علم و حقیقت ، حیات و ممات وغیرہ وغیرہ ؛ ایسے تجربات لا انتہا ہیں اور کسی طرح گنے اور ناپے نہیں جا سکتے -

قوت کے متعلق عظمت کی مثال خود قادر مطلق سے بڑھ کر اور کیا ہو سکتی ہے - شاعری میں عظمت کے ابہام کا حلقہ اور فنون سے کہیں زیادہ ہے کیوں کہ جن وسعتوں اور عظمتوں کو صناعی اور مصوری وغیرہ دکھا نہیں سکتے ، شاعری استعارات اور کنایہ کے ذریعے "حد امکان سے پرے اور پرے اور پرے" کہہ کر اس کا کچھ

دھندلا نشان دے ہی دیتی ہے - مثال کے طور پر ورڈزورتھ کی ایک چھوٹی سی نظم سنیے :

مجھے محسوس ہوتی ہے ایک ایسی موجودگی جو بلند خیالات کی راحت سے میری ہستی میں کھلبلی مچا دیتی ہے ؛ ایک احساس عظیم جو میری روح میں سرایت کر جاتا ہے جس کا بسیرا ہے ڈوبتے ہوئے آفتابوں کی روشنی میں ، محیط بحر میں ، زندہ ہوا میں اور نفوس انسانی میں ؛ ایک حرکت ، ایک روح جو تمام سوچنے والی ہستیوں کو ، تمام مدرکہ اشیا کو حرکت میں لاتی ہے اور ہر شے کے اندر رواں و دواں ہے -

شاعر ہمیں اس شے کے قریب لے گیا ہے لیکن نہیں بتا سکتا کہ وہ ہے کیا ، اس موجودگی کے خد و خال سے نہ خود واقف ہے ، نہ ہمیں واقف کر سکتا ہے -

ایک دوسری مثال میڈم ہی - پی - ایس سے لیجیے :

افسوس میں پریشانی و غم سے گھلی جاتی ہوں ،
گھلی جاتی ہوں -
مجھے کسی چیز کی آرزو ہے ، وہ کیا ہے میں بتا نہیں سکتی ،
بتا نہیں سکتی -
میں نہیں کہہ سکتی یہ آرزو کہاں سے آئی ہے ،
کہاں سے آئی ہے -
لیکن میرے دل میں ایک تڑپ ہے ایک معجزے کے لیے ،
ایک معجزے کے لیے -
آہ ! ایک ایسا معجزہ جو پہلے کبھی نہ ہوا ،
جو پہلے کبھی نہ ہوا -
پیلا آسمان مجھے ایک معجزے کی خبر دیتا ہے ،
ایک معجزے کی خبر دیتا ہے -

لیکن میں نے کتنے آنسو گرائے ہیں ان خوش خبریوں ،
کے لیے جو شرمندہ تعبیر ہیں -- شرمندہ تعبیر ہیں
مجھے اس چیز کی خواہش ہے جو اس دنیا میں کبھی نہ ملی ،
کبھی نہ ملی

اسی دھن میں اقبال کہتا ہے :

درین گلشن پریشاں مثل بویم   نمے دانم چہ مے خواہم چہ جویم
بر آید آرزو یا بر نیاید   شہید سوز و ساز آرزویم

زمیں پر اعلیٰ ترین عظمت کہاں ملتی ہے ، نہ ابد نہ ازل ، نہ خیرکل ، نہ عقل کل ، نہ جمال سرمدی ، یہ سب مبہم حقیقتیں ہیں جن کے قریب شاعری ہمیں لے جاتی ہے لیکن جن تک پہنچانے سے یہ معذور ہے ۔ بہرحال شعر کی پرواز ہمیں ان فضاؤں تک تو لے جاتی ہے جہاں فرشتوں کے پر جلتے ہیں ؛ شعر کی ایک حد تک کام یاب لیکن پھر بھی ناکام پرواز سے ابہام کس طرح پیدا نہ ہو۔

اشاریہ

rekhta

rekhta